



Introduction : formes de l'iconicité

Luca Nobile

► To cite this version:

Luca Nobile. Introduction : formes de l'iconicité. Le Français Moderne - Revue de linguistique Française, 2014, Formes de l'iconicité en langue française: vers une linguistique analogique, 82 (1), pp.1-45. hal-01367892

HAL Id: hal-01367892

<https://hal.science/hal-01367892>

Submitted on 17 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction. Formes de l'iconicité¹.

Luca NOBILE

Université de Bourgogne, EA 4178 CPTC GReLiSC

L'emploi du terme *eikon* pour désigner une forme linguistique fonctionnant comme une image de la chose qu'elle représente est aussi ancien que la tradition linguistico-grammaticale de l'Occident. Il figure en effet pour la première fois dans le *Cratyle* de Platon (439a), point de départ de cette tradition. Pour Platon, qui ne distingue pas encore entre signifiant et signifié (comme le fera son élève Aristote), il est raisonnable d'affirmer que le nom, dans son ensemble, et jusqu'à ses éléments phonologiques, opère comme une image de la chose signifiée, ce qui constitue du reste une bonne raison pour s'en méfier et préférer la connaissance directe des choses à celle de leurs représentations².

La reprise du terme *icon* dans la pensée contemporaine remonte à Charles Sanders Peirce, qui s'en sert dans le cadre d'une théorie générale des signes (non donc dans celui d'une théorie du signe linguistique), et qui est responsable de l'élaboration moderne du concept, à travers ses deux célèbres classements triadiques (1885 : 243 et 1903 : 273). D'une part, l'icône constitue l'un des trois types ou aspects fondamentaux du signe, celui qui lui permet de signifier par similarité (par exemple, le dessin d'un chat), les deux autres étant l'indice, qui opère par contiguïté (la fumée indiquant le feu), et le symbole, fonctionnant par institution (le nom x attribué à une variable mathématique). D'autre part l'icône, comprise au sens d'une hypo-icône³, comporte à son tour trois types ou aspects fondamentaux : l'image, qui opère par ressemblance directe avec la chose signifiée (la maquette d'une ville), le diagramme, où un rapport entre des signes opère par ressemblance avec un rapport entre des choses (des cercles aux différents diamètres indiquant des villes aux populations proportionnellement différentes), et la métaphore, signe qui signifie une chose en en signifiant une autre qui lui ressemble par certains aspects (nommer ou dessiner un lion pour signifier le courage).

Cette organisation sémiotique du concept a été ensuite transposée dans le domaine linguistique par Roman Jakobson (1965). Focalisant principalement son attention sur la notion de diagramme, lui permettant de développer le concept d'iconicité au-delà du terrain traditionnel de l'onomatopée, Jakobson a fourni le premier une exemplification systématique des emplois possibles de ce concept aux différents niveaux de l'analyse linguistique. Il a ainsi proposé de distinguer des diagrammes syntaxiques (par exemple, le fait que dans la plupart des langues le sujet précède le complément d'objet, vu comme une image de l'ordre temporel du déroulement de l'action : voir *infra* chap. 2.2), des diagrammes morphologiques (le fait que les formes superlatives de l'adjectif soient

¹ Je tiens à remercier Philippe Monneret et Odile Leclercq pour leurs relectures attentives, leurs suggestions et leurs critiques.

² Je partage les interprétations récentes de Joseph 2000 et Sedley 2003.

³ Voir l'article de Monneret ici-même.

généralement plus longues que les formes comparatives, et que celles-ci le soient plus que les formes positives : *high higher highest, clarus clarior clarissimus*), des diagrammes lexicaux (le fait que des langues comme l'anglais présentent des submorphèmes non étymologiques dotés de traits sémantiques communs, connus à partir de Firth [1930] sous le nom de *phonaesthemes*, tels que *-ash* « coup sec » dans *bash, mash, smash, crash, dash, lash*) et des diagrammes phonologiques (par exemple le fait que l'opposition des traits [aigu : grave] est plus fréquemment employée pour assurer des oppositions sémantiques {petit : grand} que le contraire)⁴.

La proposition de Jakobson n'aboutit à un véritable programme de recherche que dans les années 1980, quand elle est reprise et appliquée à la syntaxe de l'anglais d'abord par John Haiman (1980) puis par plusieurs figures importantes de la linguistique américaine de l'époque (Dwight Bolinger⁵, Ronald Langacker, Talmy Givon, entre autres), à partir notamment de l'ouvrage collectif *Iconicity in syntax* (Haiman 1985). C'est à partir de la décennie suivante que les initiatives éditoriales sur le sujet se multiplient : le *Journal of pragmatics* publie un numéro thématique sur « Metaphor and Iconicity » (Hiraga et Radwanska-Williams 1994) ; les phonéticiens et anthropolinguistes Leanne Hinton, Johanna Nichols et John Ohala éditent un ouvrage de synthèse influent sur le *Sound Symbolism* (1994) ; Raffaele Simone édite le premier recueil d'articles européen sur le sujet, *Iconicity in language* (1995), etc. Un nombre grandissant de thèses et de monographies voit ensuite le jour. Dans le seul domaine de l'iconicité phonologique, après la thèse de Nick Ciccotosto (1991), on peut citer par exemple les travaux de Janis Nuckolls sur le quechua (1996), de Shoko Hamano sur le japonais (1998), d'Åsa Abelin sur le suédois (1999), de Margareth Magnus sur l'anglais (2001), de Kimi Akita encore sur le japonais (2009) et de Mark Dingemanse sur le siwu (2011). Un important ouvrage collectif sur les idéophones a été édité par Erhard Voeltz et Christa Kilian-Hatz (2001)⁶. Depuis 1999, un colloque international intitulé *Iconicity in Language and Literature* se tient tous les deux ans dans différentes villes de la planète et une série spécialisée du même nom paraît chez l'éditeur Benjamins sous la direction d'Olga Fischer et d'autres (1999-2013 ; 13 volumes publiés jusqu'à présent). L'iconicité semble devenue l'un des phénomènes « les mieux partagés et les plus étudiés aujourd'hui en linguistique et en sémiotique » (Kilani-Schoch et Dressler 2005 : 39) notamment parce que « de nombreux chercheurs voient la diagrammaticité comme le principe d'organisation fondamental de la grammaire » (Fertig 1998 : 1074 ; cit. *ibid.*) et que « [dans le paradigme fonctionnel-typologique] l'iconicité est conçue comme le principe fondamental de structuration du langage en général » (Willems et De Cuypere 2008 : 4).

En France, après l'article de Jakobson, la problématique de l'*iconicité* reste longtemps associée à la dimension phonologique, explorée notamment par Pierre Guiraud (1967 ; voir l'article de Françoise Berlan dans ce même numéro), Michel

⁴ Nous employons les {accolades} pour indiquer les traits sémantiques, les [crochets] pour les traits phonologiques, les « guillemets » pour les signifiés et les /barres/ pour les signifiants phonologiques.

⁵ Bolinger avait déjà abordé auparavant la question de l'iconicité phonologique (1940 et 1949).

⁶ Les idéophones sont des formes de type onomatopéique et phono-symbolique qui jouent des fonctions grammaticales codées, surtout de nature adverbiale et adjectivale, dans le registre familier de nombreuses langues africaines, australiennes, amérindiennes et asiatiques, et notamment en coréen et en japonais.

Peterfalvi (1970), Ivan Fonagy (1983) et défendue « contre l'arbitraire du signe » par Maurice Toussaint (1983). La dimension morphosyntaxique (et diagrammatique) du concept ne commence à émerger qu'avec la publication de la revue *Faits de langue*, dont le premier numéro, coordonné par Laurent Danon-Boileau est consacré justement à *Motivation et iconicité* (1993). Le terme *iconicité* est depuis progressivement entré dans l'usage, non seulement en synchronie (voir par exemple Apothéloz 2003) mais également en diachronie (voir l'article de Thomas Verjans dans ce numéro). L'un des traitements les plus ambitieux de l'iconicité morphosyntaxique en langue française est sans doute représenté aujourd'hui par l'ouvrage de Marianne Kilani-Schoch et Wolfgang Dressler (2005), *Morphologie naturelle et flexion du verbe français* (voir leur article dans ce numéro). En revanche, dans le domaine phonologique, on est encore obligé d'avoir recours au troisième chapitre du *Traité de phonétique* de Maurice Grammont (1933) et aux *Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique* de Michel Peterfalvi (1970), malgré leurs limites macroscopiques (voir l'article de Luca Nobile sur ce sujet). Depuis 2003, une revue spécialisée entièrement consacrée au domaine de l'analogie, semblable mais plus étendu que celui de l'iconicité, est publiée régulièrement à Dijon sous le titre *Cahiers de linguistique analogique* (Monneret 2003-2009 ; 6 volumes ont paru jusqu'à présent). La théorie de l'analogie constitue aujourd'hui l'une des perspectives les plus prometteuses pour situer les phénomènes de l'iconicité linguistique dans le cadre plus général des processus cognitifs (voir l'article de Philippe Monneret ici-même). Parmi les programmes de recherche français qui ne sont pas représentés directement dans ce numéro (car ils ne concernent pas directement la langue française), on signalera au moins celui de Georges Bohas et Mihaï Dat (2007) sur les langues afro-asiatiques (voir pour plus d'informations l'article de Didier Bottineau ici-même), celui de Gilles Luquet (2000) sur l'espagnol et ceux d'Alvaro Rocchetti (1980, 1987) et Luca Nobile (2003, 2005, 2008, 2011) sur l'italien (voir l'article de Sophie Saffi).

1. *Etat des lieux*

Le classement des formes de l'iconicité linguistique est loin d'avoir abouti aujourd'hui à une systématisation unitaire et partagée. Il existe actuellement plusieurs propositions concurrentes, liées, d'une part, aux différents cadres théoriques adoptés et, d'autre part, aux différentes spécialités des chercheurs qui les avancent. On présentera quelques exemples de ces différentes perspectives et on les discutera brièvement avant de tenter l'esquisse d'une typologie unitaire. Cette dernière n'aura ni l'ambition de se substituer à celles déjà existantes, ni celle de fournir une interprétation théoriquement plus correcte, mais seulement d'offrir au lecteur un cadre d'ensemble aussi synthétique et ordonné que possible des phénomènes empiriques faisant l'objet des recherches sur l'iconicité.

Dans le domaine phonologique, l'un des tableaux les plus complets est celui proposé par Hinton, Nichols et Ohala (1994 : 1-12) qui distinguent quatre types de symbolisme phonétique : le *symbolisme corporel*, exprimant phonologiquement l'état interne du locuteur (interjections, etc.), le *symbolisme imitatif*, représentant les sons de l'environnement (onomatopées, etc.), le *symbolisme synesthésique*, où les sons linguistiques représentent au contraire des propriétés non sonores de l'environnement (par exemple tactiles ou visuelles, comme dans la plupart des expériences de

psycholinguistique du type *maluma* vs *takete* ; ou bien cinétiques et émotionnelles, comme dans la plupart des idéophones du japonais et des langues africaines) et le *symbolisme conventionnel*, consistant dans la tendance, différente d'une langue à l'autre, à préférer certaines classes de sons pour certaines classes de concepts, sans qu'on puisse repérer dans ces préférences de véritables motivations universelles (c'est le cas de la plupart des phonesthèmes de l'anglais, etc.). Un cinquième type, enfin, appelé « métalinguistique » et considéré comme transversal aux précédents, comprend tout système de marques formelles distinguant de manière régulière des catégories morphologiques.

Dans le domaine morphosyntaxique, la plupart des auteurs adoptent la distinction binaire que Jakobson (1965) a empruntée à Peirce, en opposant une iconicité diagrammatique (*diagrammatic iconicity*), conçue comme essentiellement morphosyntaxique, et dans laquelle des rapports entre des signifiants représentent des rapports entre des signifiés, à une iconicité figurative (*imagic iconicity*), conçue comme essentiellement phonologique, dans laquelle des signifiants pris isolément représentent immédiatement, d'une manière sensible et concrète, des signifiés isolés (voir par exemple Nänny et Fischer 1999 : xxii). John Haiman (1980) est parti de cette opposition pour en proposer une seconde distinguant deux types d'iconicité diagrammatique : une iconicité d'isomorphisme, consistant dans la tendance universelle à faire correspondre chaque différence de signifiant à une différence de signifié (la rareté de synonymes parfaits en constitue un exemple), et une iconicité de motivation, consistant dans la tendance non universelle à utiliser directement des structures grammaticales « comme des onomatopées »⁷, c'est-à-dire comme des images de leur signifié (par exemple, des séquences de verbes pour représenter des séquences temporelles : le célèbre *veni, vidi, vici* de César ; les séquences Sujet-Objet et Condition-Conséquence pour représenter des séquences temporelles-causales, ainsi que la plus grande taille des superlatifs pour représenter le plus grand degré d'intensité de la qualité qu'ils représentent, selon les propositions déjà évoquées de Jakobson ; la marque zéro de la troisième personne comme marque de sa non-personnalité, selon une suggestion de Benveniste ; le redoublement du signifiant pour représenter un redoublement, une répétition, une pluralisation ou une intensification du signifié ; l'ensemble des cas de motivation relative du type all. *Schuh* « chaussure » vs *Handschuh* « gant » bien connus depuis Saussure etc.).

De nombreuses autres subdivisions ont été proposées par la suite. David Fertig (1998) a distingué par exemple entre diagrammes « syntagmatiques » (*veni, vidi, vici*) et diagrammes « paradigmatisques » (*high : higher : highest*). Olga Fischer et Max Nänny (1999) ont proposé une distinction entre diagrammes « structuraux », c'est-à-dire morphosyntaxiques (partagés à leur tour entre « isomorphes » et « motivés », sur la base de Haiman) et diagrammes « sémantiques », comprenant, étrangement, les métaphores (partagées entre « cognitives » et « grammaticales »). Wilfried Nöth (2001) a distingué de son côté une iconicité « ésophorique », concernant la similarité entre les mots et le monde et une iconicité « endophorique » concernant la similarité des mots entre eux. Göran Sonesson (2008) a proposé de distinguer les rapports d'iconicité qui peuvent avoir lieu entre la forme et le contenu du signe, entre le contenu et le référent, et entre la

⁷ Ici et dans la suite, les traductions de l'anglais sont de l'auteur du présent article.

forme et le référent. Enfin, Willems et De Cuypere (2008 : 5) proposent de distinguer trois « principes » sur lesquels peut se baser l'iconicité syntaxique : un « principe de cohésion » suivant lequel « la distance formelle entre des signes linguistiques dans une phrase ou dans un texte est motivée par la distance conceptuelle dénotée dans l'état des choses » ; un « principe d'adjacence » suivant lequel « l'ordre des modificateurs tend à refléter leur importance par rapport à la tête, avec le modificateur le plus important placé plus à proximité de la tête » ; et un « principe d'ordre séquentiel » suivant lequel « l'ordre des propositions dans un discours cohérent tendra à correspondre à l'ordre temporel dans lequel les événements représentés se produisent ».

Une tentative d'unifier les différents phénomènes de motivation phonologique et morphosyntaxique dans le cadre d'une théorie cohérente a été conduite par Kilani-Schoch et Dressler (2005 : 23-92) en utilisant sept paramètres (figure et fond, iconicité, indexicalité, transparence morphotactique et morphosémantique, biunivocité et binarité) au sein desquels s'intègrent aussi les catégories peirciennes. En ce qui concerne l'iconicité (2005 : 39-56), les auteurs distinguent notamment : l'image, qu'ils identifient à l'iconicité phonologique (d'un mot entier : *miaou* ; d'une racine lexicale : *gazouill-er* ; d'un affixe morphologique : la fréquence de /i/ diminutif) ; le symbolisme phonétique, qu'ils réduisent au cas du symbolisme conventionnel de Hinton *et al.* (1994), en ne prenant en compte que les phonesthèmes non motivés de l'anglais (par exemple *gl-* « lumière » dans *gl-eam* « lueur, rayon », *gl-immer* « luire faiblement », *gl-itter* « scintiller, briller » ; *gl-oom* « obscurité », *gl-are* « éblouir, briller », *gl-int* « lumière, éclat », *gl-isten* « miroiter, scintiller », *gl-ow* « rougeoyer, s'embraser », etc.) ; l'iconicité ou diagrammaticité constructionnelle, qu'ils conçoivent comme essentiellement morphosyntaxique (par exemple l'ajout d'un morphème pour signifier l'ajout d'une marque de pluriel dans les pluriels suffixaux du type *Tag-e* « jour-s ») ; la métaphore, qu'ils caractérisent surtout négativement, en tant qu'absence ou pauvreté de motivation figurative ou diagrammatique (par exemple les pluriels apophoniques des langues germaniques, comme *Väter* vs *Vater*, face aux pluriels suffixaux du type *Tage* vs *Tag*) ; et enfin le diagramme métaphorique, variante intermédiaire entre les deux précédentes, dans laquelle la motivation du signifiant morphologique n'apparaît que de manière indirecte (par exemple, les alternances vocaliques de *zigzag* et *ping-pong*, interprétées comme des métaphores du changement de trajectoire représenté par ces mots).

Une monographie de synthèse, avec une discussion approfondie des principales propositions de classement, a par ailleurs été fournie par Ludovic De Cuypere (2008). Cet ouvrage représente sans doute actuellement l'une des meilleures introductions disponibles à l'ensemble du domaine.

La plupart des classements mentionnés présentent un intérêt certain et quelques inconvénients. Le classement de Hinton *et al.* (1994) est presque satisfaisant pour le niveau phonologique mais il reste trop pauvre pour les autres niveaux (qu'il réunit dans une seule catégorie) : empiriquement efficace pour le symbolisme phonétique, il semble manquer de l'envergure théorique nécessaire pour permettre des généralisations concernant l'iconicité dans son ensemble. En revanche, les classements basés sur la lecture jakobsonienne de Peirce présentent souvent des avantages théoriques considérables en termes de systématisme et de capacité de généralisation, mais ils

tendent à sous-estimer la variété et la complexité des phénomènes phonologiques et présentent parfois quelques problèmes du point de vue de la méthodologie descriptive. En particulier, l'opposition entre image et diagramme, qu'ils partagent, semble parfois utilisée de manière trop tranchée et dans certains cas imprécise et incomplète, risquant ainsi de fausser l'interprétation d'une partie des phénomènes.

La tendance à considérer l'image et le diagramme comme des classes de phénomènes discrètes, opposées et réciproquement exclusives, procède en effet d'exigences d'ordre plus axiologique que descriptif, qu'il faut désormais considérer comme désuètes. Elle semble surtout dépendre de l'urgence, apparue dans le climat culturel des années 1965-1985, d'isoler une iconicité d'un nouveau genre, plus abstraite, « spirituelle » et « cognitive » (et donc perçue comme épistémologiquement plus respectable), d'une iconicité traditionnelle, plus concrète, « corporelle » et « perceptive » (considérée comme trop élémentaire pour être digne de l'attention des chercheurs). La conséquence de ce jugement de valeur est que les deux concepts, au lieu d'être définis et employés sur la base d'une distinction théorique rigoureuse, l'ont souvent été à partir d'exigences d'ordre « politique » : après avoir rassuré le lecteur sur le fait qu'il ne s'agira pas d'*images*, de nombreux articles élargissent le domaine d'emploi du mot *diagramme* de façon à y inclure n'importe quel phénomène iconique, au point d'en faire pratiquement un synonyme d'*icône*. Or, cet ostracisme à l'égard de l'image n'apparaît plus justifiable aujourd'hui. D'une part, parce que les grands courants de la recherche scientifique internationale visent plutôt, désormais, à mettre en valeur la continuité entre physiologie et psychologie, en explorant systématiquement les fondements corporels des phénomènes mentaux : il suffit de penser au développement des neurosciences cognitives en général et de la neurophysiologie du langage en particulier (Pulvermüller 2002, Stemmer et Whitaker 2008), ainsi qu'au succès simultané du concept d'*embodiment* en linguistique cognitive (un bilan chez Rohrer 2007). D'autre part, parce que, à l'intérieur même des neurosciences cognitives, l'opposition entre processus cognitifs et processus perceptifs (ou, plus précisément, perceptivo-moteurs) a été profondément remise en cause et tend à se nuancer : de nombreuses fonctions dites supérieures qu'on identifiait traditionnellement avec l'esprit et la pensée sont attribuées désormais aux systèmes qui gèrent le mouvement et la perception, qui s'avèrent ainsi bien plus « intelligents » et capables d'abstraction que ce que l'on pensait auparavant (cf. Gallese et Lakoff 2005 ; Rizzolatti et Sinigaglia 2006). Ces changements, qui s'annoncent dans certains cas profonds et durables, suggèrent donc que les oppositions trop tranchées entre une iconicité « cognitive » (le diagramme) et une iconicité « perceptive » (l'image) gagneraient à être repensées, et que la continuité théorique et descriptive entre les différentes formes d'iconicité sur les différents niveaux d'analyse mérite d'être remise en valeur.

Une séparation sans nuances entre images et diagrammes pose par ailleurs quelques problèmes sur le terrain descriptif car, comme nous allons le voir et comme le signalent déjà Peirce (1901 : 305) et Jakobson (1965 : 26-27), la plupart des phénomènes observables se présentent en réalité comme des hybrides, dans un espace de variation continue entre ces polarités sémiotiques. En effet, la plupart des images linguistiques les plus typiques, telles que les onomatopées, manifestent une dimension diagrammatique incontournable (cf. Nänny et Fischer 1999 : xxxiii n. 9 ; Willems et De Cuypere 2008 : 7), tandis que les diagrammes affichant des propriétés clairement

« figuratives » ou « métaphoriques » semblent représenter plus la norme que l'exception (voir respectivement, pour ces deux termes, Nobile 2011 : 107 et Kilani-Schoch et Dressler 2005 : 50 ; et cf. également Magnus 2001 : 17 et Akita 2009 : 19 sur ce même point). Cela suggère que l'opposition entre l'image et le diagramme (et la métaphore) ne devrait pas être conçue comme une opposition entre des catégories discrètes et réciproquement exclusives (telles que chaque phénomène appartenant à une catégorie n'appartiendrait pas à l'autre), mais comme l'opposition entre des polarités sémiotiques délimitant un espace de variation (tel que chaque phénomène se situant dans cet espace participe à la fois de toutes les polarités, quoique dans une mesure différente).

À côté de la rigidité parfois excessive dans le partage des phénomènes entre les catégories descriptives, on constate souvent une certaine imprécision dans la définition des catégories elles-mêmes. Cette imprécision semble dépendre du fait qu'on tend à confondre deux critères hétérogènes, c'est-à-dire la typologie sémiotique de Peirce et les niveaux d'analyse que Jakobson hérite du structuralisme. Ainsi, il est courant de voir l'icône-image identifiée à l'icône de niveau phonologique et l'icône-diagramme identifiée à l'icône morphosyntaxique, bien que les cas observables de diagrammes phonologiques et d'images syntaxiques apparaissent tout autres que marginaux. Cet écrasement d'un critère sur l'autre finit par ailleurs par rendre douteuse l'utilité même de la paire conceptuelle en question (pourquoi employer « *imagic* » vs « *diagrammatic* » lorsqu'on dispose déjà de « phonologique » vs « morphosyntaxique » ?). En réalité, la paire *image* vs *diagramme* garde une véritable fonction théorique seulement si on rétablit une distinction rigoureuse entre le critère sémiotique et le critère structural, de manière à pouvoir les croiser entre eux pour obtenir un espace typologique véritablement bidimensionnel (avec des polarités figurative, diagrammatique et métaphorique sur chacun des niveaux d'analyse phonologique, morphologique, syntaxique etc.).

Enfin, la distinction traditionnelle entre image et diagramme apparaît incomplète parce qu'elle ne catégorise qu'une partie de l'espace de la motivation linguistique théoriquement catégorisable par cette classe de concepts et ne rend donc compte que d'une partie des phénomènes observables. En particulier, la distinction exclut le troisième pôle de la typologie peircienne de l'icône, celui de la métaphore, et ignore également le deuxième pôle de la typologie peircienne du signe, celui de l'indice. Or, ces deux pôles s'avèrent souvent indispensables pour rendre compte de la variété des phénomènes. Si l'on prend par exemple les cas les plus élémentaires du niveau d'analyse phonologique, il semble difficile de séparer l'onomatopée (*tic-tac* : image d'un son non linguistique) du mot expressif à caractère phono-symbolique (*zigzag* : image métaphorique d'un fait non sonore) et de l'interjection non onomatopéique (*aïe* : indice d'un fait non sonore), sans avoir recours aux notions de métaphore et d'indice.

2. Recadrage

Bien que beaucoup reste à faire, il semble donc possible de retracer d'ores et déjà, ne serait-ce qu'à titre provisoire, une typologie unitaire des formes de l'iconicité prenant en compte au moins les problèmes qu'on vient de signaler. Pour l'essentiel, il ne s'agira

que de perfectionner le geste original de Jakobson (1965) consistant à croiser la typologie peircienne des icônes avec les niveaux d'analyse issus de la tradition structuraliste. Comme Jakobson, on adoptera un concept restrictif d'iconicité, limité aux cas de similarité signifiant-signifié (pour l'analogie signifié-référent et signifié-signifié voir l'article de Philippe Monneret, ici-même). Cependant, au lieu de se borner à l'introduction du concept de diagramme pour désigner toute sorte de similarité excédant le statut de l'onomatopée, on tentera de cartographier l'espace de variation continue compris entre les pôles de l'image, du diagramme et de la métaphore, en projetant systématiquement cette cartographie sur chacun des niveaux de l'analyse linguistique. On peut ainsi espérer obtenir une conceptualisation plus fine des phénomènes observables et une représentation plus claire de l'ensemble du domaine, compensant au moins en partie l'inconvénient de s'éloigner un peu, sur certains points, de la terminologie habituelle.

2.1 Théorie du signe

Il est pourtant nécessaire de s'arrêter au préalable sur quelques questions théoriques. La principale dérive directement du geste jakobsonien (voir déjà Willems et De Cuypere 2008 : 8-9 sur ce point). En effet, puisque ce geste consiste dans la transposition des polarités sémiotiques peirciennes dans le cadre d'une linguistique d'inspiration saussurienne, il peut entraîner quelques ambiguïtés dues à la différence entre les théories du signe de Peirce et de Saussure. Chez Peirce, la triade de l'icône, de l'indice et du symbole (dont la triade de l'image, du diagramme et de la métaphore peut être considérée comme une sous-partition) est conçue comme une typologie des rapports possibles entre le signe et l'objet⁸. En revanche, chez Saussure, l'objet ou référent est exclu de façon programmatique de la théorie du signe et cette dernière ne concerne que des réalités psychiques formelles et abstraites, le signifiant et le signifié. À partir donc du moment où Jakobson thématise la distinction entre l'image et le diagramme dans les termes d'une typologie des rapports entre « signifiant » et « signifié », le problème se pose de concilier la définition saussurienne de ces termes (abstraite, formelle, différentielle et négative) avec la définition peircienne du signe et du référent (non dépourvue d'une dimension concrète, substantielle et positive). Par ailleurs, toute la problématique linguistique de la séparation ou de l'unification entre l'image et le diagramme que nous avons esquissée auparavant peut être aisément reformulée dans les termes d'une querelle sur la nature du signe.

La plupart des théoriciens du diagramme⁹ semblent adopter, plus ou moins explicitement, une théorie du signe de type saussurien. Formé d'un signifiant et d'un signifié arbitrairement associés, le signe est conçu comme une entité double et différentielle dont la valeur est déterminée par ses oppositions aux autres signes du

⁸ Ce n'est pas, bien évidemment, que Peirce ignore la différence entre le référent et sa représentation mentale, mais cette dernière fait l'objet d'une autre triade, généralement ignorée par les linguistes, qui décrit les types de rapports possibles entre le signe et l'interprétant : celle du rhème, du dicisigne et de l'argument (cf. Everaert-Desmet 2011).

⁹ Par exemple Newmeyer 1993 et De Cuypere 2008.

système. Dans les versions les plus radicales, qu'on pourrait définir « de la forme purement négative », le terme « différentiel » indique non seulement que les valeurs se déterminent les unes par rapport aux autres, mais également que cette détermination mutuelle se réalise de manière tout à fait indépendante des facteurs substantiels qui assurent l'existence des différences. Ainsi, par exemple, selon ce point de vue, le verbe *frôler* est constitué d'un signifiant /frole/ et d'un signifié « frôler » arbitrairement associés, dont la valeur est déterminée par l'opposition de *frôler* aux autres signes du système, par exemple à *frotter* (/frote/ « frotter »). Tout ce qui compte dans cette opposition, selon ce point de vue, est que le signifiant /l/ soit différent de /t/ et que le signifié « frôler » soit différent de « frotter ». En revanche, la manière particulière et les moyens concrets assurant cette différenciation, notamment les propriétés phono-articulatoires qui déterminent la différence entre /l/ et /t/ (par exemple [approximant, latéral, sonore] vs [occlusif, dental, sourd]) et les propriétés sensori-motrices dans lesquelles s'incarne la différence entre « frôler » et « frotter » (par exemple {-friction} vs {+friction}) ne jouent pas un rôle important dans cette représentation de la réalité linguistique (si ce n'est, encore une fois, en tant qu'entités purement « abstraites et différentielles », comme il est d'usage de le dire).

Face à cette théorie différentielle de la « forme purement négative », les théoriciens de l'icône-image¹⁰ tendent à réagir par un refus de l'approche différentielle à la Saussure (considérée parfois comme une construction purement théorique, sans rapport avec les mécanismes cognitifs réels des locuteurs) et avec une préférence pour une perspective qu'on peut rapprocher de celle de Peirce, mettant en valeur plutôt les dimensions positives et substantielles du son linguistique et de la signification. Dans les versions les plus radicales de cette approche, les signes linguistiques fonctionnent ainsi grâce à un rapport de similarité directe entre le son et le sens. Ce qui est mis en valeur dans ce cas est surtout l'unité interne et substantielle du signe et le fait que la substance phono-articulaire puisse partager certaines de ses propriétés sensori-motrices avec la substance du concept ou même du référent. Ainsi, pour reprendre l'exemple précédent, selon cette perspective les propriétés phono-articulatoires du /l/ de /frole/ entretiennent un certain rapport de similarité directe avec le concept (et l'acte) de « frôler », car le son [l] présente des propriétés de « liquidité » et de continuité qui le font ressembler à l'écoulement fluide et continu du geste de frôler (et de sa représentation mentale). En revanche, les propriétés phono-articulatoires du /t/ sont pensées dans un rapport de similarité directe avec l'acte de « frotter », car la fermeture extrême de l'occlusive dentale [t] nécessite un effort énergétique de pression qui ressemble en tant que tel à la pression nécessaire pour frotter¹¹.

Ces deux théories présentent chacune des points d'intérêt et de faiblesse qu'on ne pourra malheureusement pas analyser ici de manière exhaustive. Nous nous bornerons à observer que la première fournit une représentation remarquablement raffinée de

¹⁰ Parmi lesquels nous pourrions ranger, par exemple (et malgré le fait qu'ils n'utilisent pas le terme), des linguistes comme Maurice Grammont (1933: 377-424), Pierre Guiraud (1986 : 92-127) ou Georges Bohas et Mihai Dat (2007 : 133-146) ainsi que la plupart des psychologues et des psycholinguistes s'intéressant au symbolisme phonétique, par exemple Imai *et al.* (2008).

¹¹ Ce type d'explication, appliquée à ce même exemple, est fournie par exemple par Grammont (1933 : 394).

certains aspects du fonctionnement général du langage, rendant compte notamment de manière efficace de la diversité des langues, et s'avère en outre particulièrement adaptée pour étudier certains des phénomènes les plus complexes de niveau morphosyntaxique, en particulier lorsqu'ils se présentent dans l'état un peu désincarné qui est celui du texte écrit (objet presque exclusif, depuis des siècles, de l'étude scolaire et académique du langage en Occident). En revanche, elle semble manifester quelques limites quand il s'agit d'aborder des phénomènes d'ordre sémantique et pragmatique liés à des situations d'énonciation orales. Si on voulait résumer en un mot sa principale faiblesse (étroitement liée à son principal point de force, comme c'est souvent le cas), il faudrait partir de celle qu'indiquait déjà Émile Benveniste en 1939, c'est-à-dire du fait qu'il s'agit d'une théorie savante, déséquilibrée en faveur de l'abstrait, du psychologique et du formel, en raison de l'expérience surdimensionnée que les savants possèdent de la forme écrite du langage. La pratique professionnelle de cette forme d'expression dé-sonorisée, dé-contextualisée et a-pragmatique (qui constitue la devise même de la forme de vie de l'« homme de lettres ») a sans doute joué un rôle dans la fortune pluriséculaire d'une théorie du signe qui, tout compte fait, part d'un déni méthodique de l'importance de la matérialité du son, du référent sensible et de leur relation réciproque dans l'action. L'une des preuves les plus évidentes de ce biais savant de la théorie, pour développer encore une suggestion de Benveniste, réside dans le fait qu'elle se construit systématiquement contre les théories populaires (et illettrées, enfantines, schizophrènes, poétiques...) du *nomen-omen* et de la motivation en général, au lieu, ajouterions-nous, de les traiter comme des indices anthropologiques utiles et significatifs, capables de jeter une lumière sur le fonctionnement naturel (et inconscient) du langage.

De son côté, la théorie anti-saussurienne a le mérite de prendre au sérieux ces intuitions épilinguistiques des locuteurs et de signaler la partialité ou même l'insuffisance de la théorie dominante à cet égard. Elle manifeste en outre une finesse souvent considérable dans l'analyse des mécanismes cognitifs qu'on peut supposer être à la base des phénomènes sémantiques et assume depuis longtemps des perspectives qui se rapprochent beaucoup, dans certains cas, de celles des neurosciences cognitives de la dernière génération, notamment en ce qui concerne l'enracinement corporel de la cognition (*embodiment*). Cependant, le fait même de se construire comme une théorie anti-saussurienne présente le risque non négligeable de favoriser des régressions pré-saussuriennes, au moins pour les versions les plus radicales de cette approche. La défense outrancière de la dimension substantielle du signe que ces versions proposent, non pas dans le cadre d'un système de différences, mais contre l'existence ou la centralité de ce système, ne peut que les amener à sous-estimer la complexité du fait linguistique et l'importance de la diversité des langues. Qu'elles finissent ainsi par se limiter à la mise en valeur de phénomènes linguistiquement marginaux (l'onomatopée, l'interjection, certains aspects de la prosodie) ou, au contraire, par se lancer dans des hypothèses aussi ambitieuses que difficiles à démontrer, comme l'existence de valeurs phono-symboliques universelles, ces théories de l'icône-image n'aboutissent que trop souvent à des solutions faibles qui font parfois regretter, malgré ses limites, la théorie du signe de type saussurien.

De notre point de vue, les deux perspectives théoriques qu'on vient d'illustrer constituent (comme n'importe quelle autre théorie) des simplifications de la réalité empirique utiles pour certains buts et non pour d'autres. Dans leurs versions radicales,

en particulier, elles nous semblent au même titre insuffisantes pour assurer un traitement unitaire des phénomènes de l'iconicité linguistique. En effet, pour atteindre ce but, une théorie du signe doit être capable d'intégrer à la fois la dimension positive et substantielle du fonctionnement de certains signes (nécessaire pour la description des icônes-images) et la dimension formelle, négative et différentielle du fonctionnement de certains systèmes de signes (nécessaire pour la description des diagrammes). Ces deux aspects du fonctionnement du langage s'opposent entre eux seulement dans les approximations simplificatrices de la théorie, non dans la complexité des phénomènes observables. Face à cette complexité, nous croyons nécessaire une théorie de la valeur (formelle, abstraite et différentielle) qui prenne dûment en compte la dimension substantielle et positive du signe.

Affirmer que la valeur linguistique de *frôler* /frole/ et *frotter* /frote/ dépend du rapport différentiel entre eux, notamment des rapports différentiels entre les formes de leurs signifiants (/frole/ vs /frote/) et entre les formes de leurs signifiés (« frôler » vs « frotter ») n'entraîne pas nécessairement l'exclusion de tout aspect substantiel du processus de constitution de cette valeur. Ce serait une simplification insuffisante d'affirmer que les oppositions /l/ vs /t/ et « frôler » vs « frotter » ont lieu entre de « pures formes abstraites » dépourvues de toute substance. Certes, ce qui entre en jeu dans l'opposition ne coïncide pas avec la totalité des propriétés physiques du son, ou des propriétés logico-psychologiques du concept, telles qu'elles sont réalisées dans leurs occurrences concrètes lors de chaque acte de parole individuel. Mais d'ici à dire qu'aucune de ces propriétés n'entre en jeu, il y a à peu près la même distance qu'entre le vrai et le faux. Ce qui semble se passer, c'est plutôt que certaines des propriétés substantielles du son et du référent sont *abs-tractae*, c'est-à-dire extraites et sélectionnées, de manière à opérer comme des traits différentiels à l'intérieur du jeu des oppositions de la langue et que, une fois cette sélection et cette extraction effectuées, ces propriétés, tout en étant prises dans le jeu des oppositions, y gardent intégralement leur substantialité, sans laquelle ce jeu ne pourrait pas avoir lieu.

Il n'y aurait aucune opposition entre /l/ et /t/ s'il n'y avait pas un ensemble déterminé de différences sensori-motrices, les traits phonologiques distinctifs, qui l'assurent ([sonore] vs [sourde], [approximant] vs [occlusif], [latéral] vs [dental], etc.). Tout en étant relatifs les uns aux autres et donc parfaitement « différentiels », ces traits ne sont pas de pures abstractions, mais ils s'incarnent dans des gestes musculaires et des sensations auditives et proprioceptives précises, quoique en partie inconscientes, sans lesquels aucune opposition n'existerait. Des gestes et des sensations qui, comme tout autre geste et sensation, sont loin d'être anodins pour l'organisme qui les effectue et qui les éprouve. Car émettre une vibration vocale ou rester silencieux, entrouvrir son orifice principal ou le fermer, mobiliser ses organes en avant ou en arrière, ne sauraient constituer des expériences équivalentes pour aucun organisme vivant (et ne le constituent pas non plus pour ceux qui se croient des organismes différents des autres). Il s'agit au contraire de gestes et de sensations qui, par opposition entre eux et aux autres gestes et sensations, possèdent des connotations spécifiques.

De la même manière, il n'y aurait aucune opposition entre les concepts « frôler » et « frotter » s'il n'y avait pas un ensemble de différences logiques et sensori-motrices, les traits logico-sémantiques, qui assurent la différence, par exemple {- friction} et

{+ friction}. Ces traits sémantiques également sont, certes, relatifs l'un à l'autre et donc différentiels (car il ne s'agit pas de la présence ou de l'absence de friction, mais d'une différence de friction entre les deux termes, si bien que {+friction} distingue *frotter* par rapport à *frôler*, mais non nécessairement par rapport à *trotter*, par exemple). Cependant, ils n'ont rien de désincarné : la distinction qu'ils établissent n'existerait même pas s'il n'y avait pas l'expérience tactile et musculaire de la différence entre presser et ne pas presser, éprouver une résistance au mouvement et ne pas l'éprouver. Cette expérience tactile et musculaire, comme l'expérience phono-articulatoire, a ses propres connotations et son propre sens pour l'organisme qui la fait.

Décrire le système différentiel de la langue en faisant abstraction de l'ensemble des propriétés et des connotations psycho-physiologiques qui permettent l'existence de ses différences constitutives est sans aucune doute une simplification légitime pour certains buts de l'analyse, mais il s'agit d'une simplification à laquelle il faut renoncer si on veut aborder dans toute son envergure la question de l'iconicité linguistique.

Du point de vue d'une théorie unifiée de l'iconicité, le rapport différentiel entre les signifiants /frole/ et /frote/ ([approximant, latéral, sonore] vs [occlusif, dental, sourd]) peut être décrit comme étant similaire au rapport différentiel entre les signifiés « frôler » et « frotter » ({- friction} vs {+ friction}) : de la même manière que /l/ est plus ouvert que /t/, que la contraction musculaire est moins brusque et intense, que le flux de l'air est plus continu, de la même manière, *frôler* indique un contact moins adhérent, un mouvement musculaire plus relâché et une résistance au mouvement moins importante que *frotter*. Le rapport différentiel entre les signifiants peut être interprété comme une icône du rapport différentiel entre les signifiés. Il s'agit pourtant d'une icône complexe : elle opère à la fois comme une image, un diagramme et une métaphore. En effet, il ne suffit pas d'affirmer que /l/ opère comme une image directe de {- friction} ou que /t/ est l'image de {+ friction} : ce serait encore une fois une simplification inappropriée pour rendre compte de la complexité des faits. En tant que tel, /l/ français n'est l'image que de [approximant, latéral, sonore] et /t/ français n'est l'image que de [occlusif, dental, sourd]. Ce n'est qu'en s'opposant entre eux (et avec les autres éléments du système), dans ce réseau de rapports différentiels unique et particulier qu'est le lexique, qu'ils donnent lieu à des icônes complexes, non dépourvues d'une dimension figurative. On voit bien ici que parler de rapport différentiel (ou de diagramme) n'enlève rien au côté substantiel (ou d'image) du processus sémiotique : c'est bien la substance ouverte et relâchée de [l] qui est exploitée dans la distinction motivée du trait {- friction}. Cependant, cette substance ne peut être exploitée que dans la mesure où elle est *abstracta* et inscrite en tant qu'élément formel dans le système différentiel de la langue. La durée, le ton ou le volume de ce [l], par exemple, qui font partie de sa substance au même titre que son mode d'articulation [approximant, latéral], ne peuvent jouer aucun rôle, à la différence de ce dernier, dans la distinction ou non du trait sémantique {-friction} en français.

Une conséquence directe de cette approche différentielle est une contrainte de systématisme : l'exemple de *frôler* vs *frotter* à lui tout seul, malgré sa pertinence et sa suggestivité, est loin de nous permettre d'affirmer qu'un diagramme métaphorique du type

$$/l/ : /t/ \approx \{-friction\} : \{+friction\}$$

est une structure de la langue française. Pour pouvoir faire une affirmation de ce type, il faut au moins démontrer qu'un taux significatif des mots les plus fréquents s'opposant sémantiquement d'une manière semblable s'opposent phonologiquement d'une manière semblable (ou *vice-et-versa*). On pourrait par exemple émettre puis vérifier l'hypothèse que, au moins en termes de fréquence d'emploi, des valeurs sémantiques comme celles de *battre*, *taper* et *buter* s'associent davantage à des consonnes occlusives que des valeurs comme celles d'*effleurer*, *raser* ou *friser*. Le choix du type de mots à analyser et l'ordre même de l'analyse ouvrent par ailleurs une problématique d'ordre méthodologique qui n'a rien d'accessoire et qu'il n'est malheureusement pas possible d'approfondir ici¹².

Contentons-nous pour l'instant de résumer notre propos. Une théorie du signe capable de traiter de manière unifiée les phénomènes de l'iconicité linguistique doit être en mesure de décrire à la fois le fonctionnement des signes en tant qu'images et en tant que diagrammes, c'est-à-dire la similarité directe entre signe et référent et la similarité relationnelle entre rapports de signifiants et rapports de signifiés, ainsi que toute variété intermédiaire se situant entre ces deux polarités. Une pareille théorie doit concevoir le signifiant et le signifié en tant que valeurs abstraites, formelles et différentielles s'incarnant pourtant nécessairement dans des substances sensori-motrices positives (qu'elles soient d'ordre phono-articulatoire ou sémantico-cognitif), qui représentent la condition même de leur différenciation et qui peuvent jouer un rôle dans la constitution de leur valeur linguistique (moyennant le système d'oppositions dans lequel elles sont prises à leur tour).

2.2 Niveaux d'analyse

Le rapport de similarité entre signifiant et signifié sur les différents niveaux d'analyse concerne des constituants d'une nature sémiotique assez variable qu'il est nécessaire de distinguer soigneusement.

Au niveau phonologique, la nature du signifiant est phono-articulatoire et phono-acoustique : les phonèmes différencient leurs fonctions par le biais de traits distinctifs qui consistent en des mouvements musculaires produisant des propriétés acoustiques correspondantes (par exemple, l'arrondissement des lèvres produisant une amplification des composantes graves du timbre vocalique). Qu'elle soit directe ou relationnelle, la similarité éventuelle entre ce signifiant et le signifié qu'il véhicule concerne donc principalement le rapport entre l'expérience sensori-motrice de l'articulation phonologique et l'expérience de la catégorisation sémantique ou pragmatico-cognitive du réel (dépendant souvent elle aussi de facteurs sensori-moteurs). Par exemple, dans le système des idéophones japonais jouant la fonction de modificateurs adverbiaux de verbes de mouvement ou de sentiment, les consonnes sonores /b, d, g, z/ s'opposent régulièrement aux sourdes /p, t, k, s/ comme une connotation de grandeur, lourdeur et grossièreté s'oppose à une connotation de petitesse, légèreté et finesse (type /buwabuwa/ « manière de flotter d'un objet lourd » vs /puwapuwa/ « manière de flotter

¹² Nous nous permettons de renvoyer à nos articles précédents pour cet aspect (Nobile 2003, 2011, 2012a et 2012b), ainsi qu'à notre article sur l'iconicité phonologique, ici-même.

d'un objet léger » ; cf. Hamano 1998 : 125-129). Or, les sonores étant caractérisées distinctivement par un timbre nettement plus grave que les sourdes, et l'opposition [grave : aigu] étant corrélée à l'opposition {grand : petit} dans tout le règne animal (Ohala 1994 et Morton 1994 ; car les sons graves ont besoin de grandes cavités de résonance pour être amplifiés) et dans la quasi-totalité des travaux expérimentaux sur le sujet (Sapir 1929, Peterfalvi 1970, Spence 2011), il est raisonnable d'admettre que la distribution régulière

$$[\text{sonore}] : [\text{sourd}] \approx \{\text{lourd/grand}\} : \{\text{léger/petit}\}$$

est motivée en japonais par un rapport de similarité qu'on peut appeler figurativo-métaphorique (voir ci-dessous).

Sur le plan morphologique, en revanche, ce n'est plus le système des différenciations phono-articulatoires du signifiant qui constitue l'objet de l'analyse, mais le fait que ce dernier donne lieu à des binômes signifiant-signifié relativement stables, les morphèmes, dont l'agrégation et la combinaison peuvent engendrer d'autres signes plus complexes, les mots et les syntagmes. Par conséquent, la matière première du rapport de similarité éventuel entre signifiant et signifié ne sera pas constituée par les propriétés phono-articulatoires des phonèmes, mais par ce jeu des regroupements et des combinaisons de morphèmes, en faisant systématiquement abstraction des premières. Par exemple, le fait que l'ajout de la marque du pluriel tende à rendre les signifiants pluriels plus longs que les singuliers a été parfois interprété comme une icône du nombre plus important d'entités qu'ils représentent (Jakobson 1965, Kilani-Schoch et Dressler 2005 ; hypothèse critiquée par Cuypere 2008 : 78). La similarité dans ce cas ne concerne en aucune manière la composition phono-articulatoire de cette marque, mais seulement des propriétés comme sa présence ou son absence, ou éventuellement, dans d'autres cas, sa position par rapport à d'autres marques, son altération, son redoublement etc.

De façon analogue, les signifiants syntaxiques présentent des propriétés sémiotiques encore différentes : ce qui porte la signification dans ce cas n'est plus le système des différenciations phono-articulatoires ni celui des combinaisons des marques, mais le système des séquences, des positions et des hiérarchies des constituants dans le temps. C'est l'articulation de la temporalité qui fournit la matière première du rapport de similarité entre signifiant et signifié. Par exemple, la tendance de la plupart des langues à marquer le sujet par rapport à l'objet comme un syntagme qui précède par rapport à un syntagme qui suit a été souvent interprétée comme une icône du fait que le sujet est d'habitude le point de départ d'une action n'atteignant l'objet que dans un deuxième temps (Jakobson 1965, Haiman 1980). Les fonctions du sujet et de l'objet sont au moins en partie déterminées, sur le plan syntaxique, par leur position réciproque dans le temps de l'énoncé et cette séquence temporelle dans le signifiant manifeste une ressemblance sensible avec la séquence temporelle du signifié qu'elle véhicule.

La prise en compte de ces différences dans la nature des « signifiants » phonologique, morphologique et syntaxique est cruciale pour définir les concepts d'image, de diagramme et de métaphore de manière indépendante des niveaux d'analyse

eux-mêmes. En effet, comme nous l'avons déjà anticipé, l'emploi habituel du terme « diagramme » tend à confondre les propriétés proprement diagrammatiques des phénomènes avec les propriétés relationnelles qui peuvent être attribuées tout simplement à la nature des signifiants morphologique et syntaxique. C'est cette confusion qui détermine la tendance à considérer l'iconicité phonologique comme purement figurative et l'iconicité morpho-syntaxique comme exclusivement diagrammatique. En revanche, distinguer ces deux ordres de propriétés permettra de définir clairement la région conceptuelle de la diagrammaticité phonologique et de reconnaître en même temps l'existence d'icônes-images morphologiques et syntaxiques. Cette réorganisation du rapport entre image et diagramme permettra en outre de faire une place autonome à la notion d'icône métaphorique.

3. Polarités sémiotiques

Cartographier l'espace de variation continue entre image, diagramme et métaphore entraîne nécessairement de situer aux marges de la description les cas d'images, de diagrammes ou de métaphores qu'on peut considérer comme « purs » ou « simples », c'est-à-dire les signes ou les systèmes de signes présentant exclusivement l'une ou l'autre de ces polarités sémiotiques, et de réserver le centre de la scène aux formes « hybrides » ou « complexes » présentant plus d'une polarité sémiotique (la Figure 1 propose une représentation graphique de ce concept).

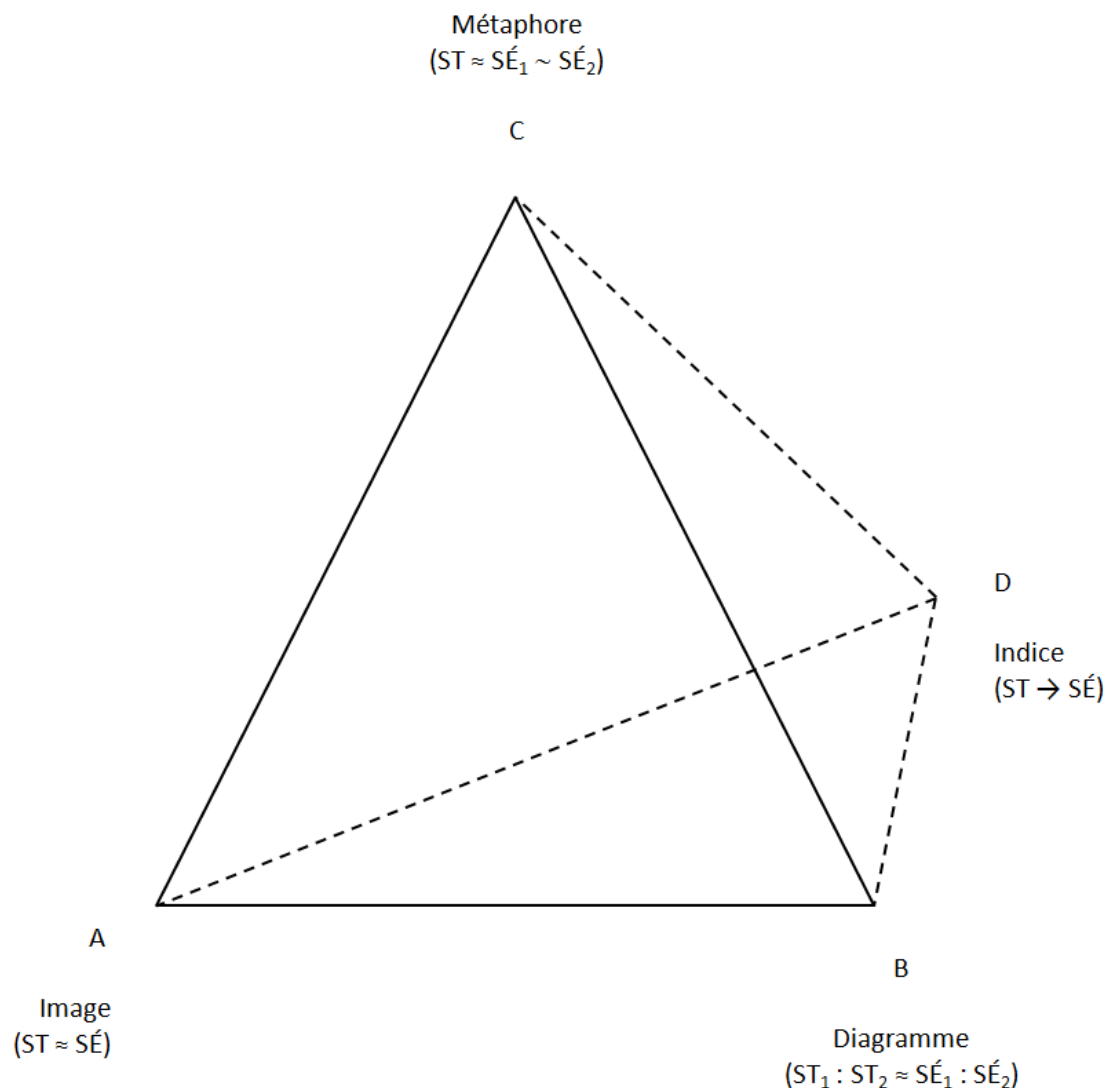


Figure 1: La triade des hypo-icônes peirciennes (A, B, C) représentées (par opposition à l'indice, D) comme des polarités sémiotiques délimitant un espace de variation continue des formes de l'iconicité (ABC), à l'intérieur duquel se situent la plupart des phénomènes observables.

Une conséquence de cette perspective est que, ces polarités s'entrecroisant dans la plupart des phénomènes observables, ces derniers ne se laisseront pas classer selon la présence ou l'absence de chaque polarité, mais seulement selon leur degré et leur importance relative par rapport aux autres. Pour le redire avec les mots de Jakobson (1965 : 26) qui illustre ici la conception peircienne de la triade icône, indice, symbole :

Ce n'est pas la présence ou l'absence absolues de similitude ou de contiguïté entre le signifiant et le signifié, ni le fait que la connexion habituelle entre ces constituants serait de l'ordre du fait pur ou de l'ordre de l'institutionnel pur, qui

sont au fondement de la division de l'ensemble des signes en icônes, indices et symboles, mais seulement la prédominance de l'un de ces facteurs sur les autres.

Ainsi verrons-nous qu'un certain taux de diagrammaticité est nécessairement présent même dans les onomatopées les plus simples et qu'une certaine figurativité caractérise une partie importante des diagrammes, mais cela n'empêche pas d'appeler « images » les premières et « diagrammes » les seconds, car la figurativité reste prédominante dans les unes et la diagrammaticité dans les autres. Il s'agit pourtant d'explicitier les critères qui permettent d'effectuer cette distinction de manière rigoureuse.

Une distinction préliminaire doit séparer le plan de l'*icône* du pôle de l'*indice*. Le terme *icône* désigne tout type de signe opérant au moins en partie par une forme de ressemblance entre signifiant et signifié (et contenant donc l'élément « $ST \approx SÉ$ » dans les formules synthétiques que nous proposons)¹³, tandis que la notion d'*indice* entraîne la présence d'une forme de contiguïté spatio-temporelle entre les deux composants du signe (représentée par l'élément « $ST \rightarrow SÉ$ »)¹⁴. Ainsi *coucou*, l'onomatopée signifiant le cri de l'oiseau homonyme, est-elle une icône, car le signifiant (/kuku/) se réfère à son signifié (le cri de l'oiseau) par le biais d'une ressemblance physico-acoustique¹⁵ qui opère indépendamment de leur proximité dans l'espace et dans le temps. En revanche, *coucou*, l'interjection qu'on peut employer pour manifester son apparition soudaine, est un indice, car le signifiant (/kuku/), quelle que soit son origine, ne ressemble pas à son signifié (la présence du locuteur), mais s'y réfère principalement par le biais de la contiguïté spatio-temporelle entre l'émission de la voix et la présence de la personne.

Dans certains cas, les indices peuvent être phonologiquement motivés et être ainsi classés par les dictionnaires parmi les mots d'origine onomatopéique, même si leur formation entraîne une composante indexicale plus importante que la composante iconique. Par exemple, la motivation phonologique de *bouffer*, que le TLFi définit d'origine onomatopéique, pourrait ne pas tant dépendre d'un rapport de similarité du signifiant /buf/ avec le son ou le geste qu'on fait en mangeant que du rapport de contiguïté réel entre la région de la bouche mise en œuvre par ces trois phonèmes labiaux et l'ouverture de l'orifice dont on se sert pour manger. Si cette hypothèse était confirmée, on pourrait qualifier ce signe d'*indice métonymique* : « indice », car /b/, /u/ et /f/ indiquent le seuil de l'orifice oral et « métonymique » car ce dernier désigne à son tour, par contiguïté, l'acte de manger. Il pourrait en être de même pour une vaste famille de mots à initiale labiale qui désignent cette région anatomique sans vraiment imiter de sons (à partir des mots « d'origine onomatopéique » pour le TLFi comme *bouche*, *bec*, *mâchoire*, *menton*, *manger*, *mâcher*, *mordre*, etc.). Ce type d'indice se rapproche par

¹³ Suivant les conventions de la géométrie, le signe « \approx » indique ici et dans la suite la relation de similarité (dont l'identité est un cas limite).

¹⁴ Suivant la nature sémiotique propre à la flèche, le signe « \rightarrow » indique la contiguïté spatio-temporelle.

¹⁵ Ressemblance consistant en une attaque brusque du son (représentée par l'occlusive sourde /k/) suivie d'une vocalisation grave (représentée par la voyelle postérieure /u/, $F1 \approx 240$ Hz, $F2 \approx 750$ Hz), relativement, d'une part, aux autres signifiants (elle s'oppose par exemple à l'aigu /sirli/) et, d'autre part, aux autres signifiés possibles (le cri de l'oiseau homonyme). L'analyse de *coucou* est déjà chez Grammont 1933 : 378.

ailleurs des dits « mots organiques » des XVIII^e et XIX^e siècles (voir l'article de Nobile ici-même), c'est-à-dire des noms des organes phonatoires que la linguistique matérialiste des Lumières considérait comme motivés par l'emploi de l'organe même qu'ils désignaient (par exemple *dent* /dɑ̃/ par son initiale dentale, *nez* /ne/ par sa nasale, *gorge* /ɡɔʁʒ/ par sa « gutturale », etc.).

Il n'est pas rare, en tout cas, que la référence indexicale se cumule et se mélange à une référence de type iconique. C'est notamment le cas des mots signifiant en même temps des parties de la bouche ou du nez et les sons qu'elles contribuent à émettre. Par exemple *gargarisme*, *cracher*, *renifler*, *ronfler*, *siffler*, *souffler*, etc. (sans compter le mot *mot* lui-même, toujours suivant le TLFi). Dans les cas de ce type, le geste articulatoire semble fonctionner à la fois comme un indice de son référent et comme une imitation du son qu'il produit. Les articulations vélaires, uvulaires et prépalatales de /gargar-/ et /kraʃ-/ semblent indiquer la région postérieure de la cavité orale et en même temps imiter les bruits qui s'y forment (plus graves et voisés dans le cas des consonnes sonores de /gargarizm/, plus aigus et chuchotants dans le cas des sourdes de /kraʃe/). De leur côté, la consonne et la voyelle nasales de /rənifle/ et /rɔ̃fle/ ont l'air d'indiquer la région nasale concernée par l'action représentée, tandis que leurs vibrantes initiales (/r/) et leurs groupes en fricative labiale (/fl/) donnent l'impression d'imiter les bruits produits par le passage de l'air dans cette région. Les fricatives sourdes, alvéolaires et labiales, de /sifle/ et /sufle/, enfin, semblent indiquer la région antérieure et notamment labiale concernée par ces actions et en même temps évoquent le bruit non voisé du passage de l'air entre les lèvres, avec une connotation plus aigue dans le cas de la voyelle antérieure de /sifle/ (F2 ≈ 2500 Hz), moins aigue dans le cas de la voyelle postérieure de /sufle/ (F2 ≈ 750 Hz)¹⁶.

Il est possible de concevoir également des indices de niveau morphosyntaxique. Par exemple, l'antéposition des pronoms personnels objets par rapport au verbe, employée en français pour se référer à un élément déjà mentionné (anaphore) ou déjà perçu (deixis), pourrait être interprétée comme un signe exploitant une contiguïté spatio-temporelle. Le fait d'anticiper l'objet, normalement distingué par sa position après le verbe, pourrait être considéré comme un geste pour indiquer la région du passé, où se situent, et les cibles de l'anaphore (« Je suis allé voir le dernier Cronenberg. Tu l' [←] as vu ? ») et celles du déictique ([un oiseau passe] « Tu l' [←] a vu ? »). Le statut habituellement secondaire de la cataphore pourrait s'inscrire dans cette perspective.

Dans un cadre d'inspiration peircienne (d'inspiration, et non nécessairement de fidélité), l'iconicité et l'indexicalité, c'est-à-dire la similarité et la contiguïté entre signifiant et signifié, constituent les deux principaux facteurs explicatifs de la motivation du signe linguistique (co-présents, dans la plupart des cas, en différentes proportions), par opposition à la symbolicité, c'est-à-dire à l'arbitraire et à la convention (elle aussi toujours présente, dans une certaine mesure, lorsqu'on parle de langage). Contraints par des limites d'espace et de temps, nous nous bornerons par la suite à détailler les formes de l'iconicité, sans épuiser systématiquement le domaine de l'index, moins creusé par la recherche récente et ne figurant pas explicitement dans l'intitulé du présent numéro thématique.

¹⁶ Remarque déjà présente chez Grammont 1933 : 391.

Le concept d'*icône* s'articule traditionnellement, comme on l'a anticipé, en trois sous-concepts : l'*image*, le *diagramme* et la *métaphore*.

3.1 Images

Le terme *image* (ou *icône figurative*, comme nous proposons de traduire l'anglais *imagic icon*) désigne couramment un signe linguistique dont le signifiant se réfère au signifié par une similarité sensible et directe (présentant donc uniquement, dans sa formule, l'élément constitutif de l'icône : $ST \approx SÉ$). On l'emploie d'habitude pour identifier de simples phénomènes d'ordre phonologique tels que les onomatopées ou les idéophones. Nous avons pourtant observé que, d'une part, il existe aussi des diagrammes figuratifs qui peuvent présenter ce type de ressemblance et que, d'autre part, même les images les plus typiques, telles que les onomatopées, tendent à ne pas la présenter de façon exclusive, pouvant l'associer par exemple à une dimension diagrammatique. La présence d'un certain taux de figurativité (ou de diagrammaticité) ne suffisant donc pas à classer une forme parmi les images (ou à l'en exclure), il est nécessaire de perfectionner la définition de l'image en explicitant les critères qui permettent d'opérer cette distinction.

Pour ce faire, nous proposons d'appeler *images* les signes linguistiques dont le signifiant et le signifié manifestent un rapport de similarité directe, sensible et homogène tel que (1) la similarité se manifeste au locuteur à partir de la simple appréciation du syntagme, sans besoin d'une analyse réfléchie du paradigme (à la différence des diagrammes, tels que nous allons les définir) et (2) la similarité soit fondée sur le partage d'une même substance sensorielle ou cognitive entre signifiant et signifié, sans besoin d'un transfert analogique sur une substance tierce (à la différence des métaphores, telles que nous allons les définir). Nous avons dit par ailleurs que les propriétés sensorielles et cognitives que le signifiant et le signifié peuvent partager changent suivant les niveaux d'analyse. Ainsi, si une image de niveau phonologique doit être généralement basée sur le partage de propriétés phono-articulatoires (par exemple, le timbre relativement [grave] des phonèmes de l'onomatopée *meuh* /mœ/ et du cri de la vache qu'ils représentent), une image morphologique fonctionnera-t-elle plutôt grâce au partage de propriétés combinatoires (par exemple, la fusion de deux éléments dans le signifiant *porte-manteau* et dans le signifié qu'il véhicule), tandis qu'une image syntaxique sera basée principalement sur le partage de propriétés de la séquence temporelle (par exemple, l'ordre Sujet-Objet dans *Pierre saisit une pierre* et l'enchaînement cinétique des événements que cette phrase représente).

Cette articulation du concept d'image introduit quelques modifications par rapport à la plupart des usages courants. Si la condition (1) étend le domaine d'emploi du concept au détriment de celui de diagramme (car, comme nous allons le voir, les diagrammes dits syntagmatiques deviennent pour nous des images morphologiques ou syntaxiques), la condition (2) limite le concept d'image en faveur de celui de métaphore (car les images opérant par transfert référentiel deviennent pour nous des métaphores). On remarquera par ailleurs que la prise en compte de la variabilité du « signifiant » sur les différents niveaux d'analyse permet d'étendre le concept d'image au-delà du domaine traditionnel de l'onomatopée et de la phonologie, tout en préservant l'essentiel de sa définition traditionnelle l'opposant nettement au diagramme (et désormais aussi à la

métaphore) : celle d'une icône basée sur une similarité directe, sensible et homogène entre signifiant et signifié.

Nous proposons d'appeler *images pures* ou *simples* les signes qui présentent ce mode de fonctionnement sémiotique en une forme non mélangée avec les autres. Ce cas nous semble se produire lorsqu'un rapport de similarité entre signifiant et signifié exploite des propriétés immédiatement communes aux deux facettes du signe (ce qui détermine un manque de métaphoricité) qui ne sont pas pleinement intégrées dans le système différentiel de la langue et dont la valeur ne dépend donc pas en priorité de ce système (ce qui détermine un manque de diagrammaticité). Par exemple, une réalisation de l'onomatopée *boooooom* effectuée en prolongeant le /u/, en augmentant l'intensité de la voix et en ajoutant une vibration pharyngale se rapproche du statut de l'image pure de niveau phonologique (qui devient plutôt, nécessairement, phonétique), dans la mesure où la quantité et l'intensité de /u/, ainsi que le vibrato pharyngal ne jouent aucun rôle connu dans le système différentiel de la phonologie du français et que la valeur imitative de ces propriétés est donc peu influencée par la place qu'elles occupent à l'intérieur de la langue (à la différence, par exemple, des propriétés véritablement phonologiques de ce même mot, telles que la sonorité de l'occlusive initiale /b/, ou les formants extrêmement graves de la voyelle /u/ et de la consonne finale /m/, qui opèrent régulièrement, au contraire, comme des traits distinctifs à l'intérieur de la phonologie du français et tirent donc une partie décisive de leur valeur imitative de leurs rapports différentiels avec les autres éléments du système).

De manière analogue, sur le niveau syntaxique, le célèbre exemple traditionnel de l'iconicité diagrammatique, *veni, vidi, vici*, qui pour nous devient nécessairement une image syntaxique (nous y reviendrons dans un instant) pourrait être rapproché dans ce cadre du statut de l'image pure. En effet, tout comme la durée et l'intensité de la voyelle /u/ de *boooooom* ne comptent pas parmi les propriétés substantielles sélectionnées par le système formel de la langue pour y opérer en tant que traits distinctifs, de la même manière, l'ordre des verbes dans une énumération asyndétique ne constitue pas une propriété régulièrement exploitée par la syntaxe du latin pour différencier des fonctions. Si bien que la valeur iconique de cette séquence temporelle (tout comme celle de la durée ou de l'intensité de /u/ dans l'exemple précédent) semble dépendre plus de facteurs pré-linguistiques que de sa position à l'intérieur du système de la langue. La plupart des images employées par la langue ne nous semblent pourtant pas appartenir à la catégorie des images pures.

Nous proposons d'appeler *images hybrides* ou *complexes* les images qui, tout en étant immédiatement reconnaissables à partir de l'observation du segment syntagmatique (sans avoir recours à une analyse du paradigme) et tout en se basant sur des propriétés communes au signifiant et au signifié (sans avoir recours à un transfert métaphorique ou métonymique), présentent des apports évidents de modes de fonctionnement sémiotique autres que celui de l'image. Cela se produit généralement lorsque le rapport de similarité directe, sensible et homogène qui constitue l'image se combine avec un rapport de contiguïté (*images indexicales* ; par exemple le *gargarisme* vu auparavant), ou bien lorsqu'il donne lieu à un transfert référentiel partiel n'effaçant pas le partage d'une même substance sensorielle ou cognitive (*images métonymiques* telles que *bombe*, *criquet* ou *fifre*, issues d'un transfert référentiel de l'imitation du bruit

vers l'objet qui le produit ; *images métaphoriques* telles que *zigzag*, *bric-à-brac* ou *gnangnan* exploitant sélectivement des propriétés en partie acoustiques, en partie articulatoires du signifiant pour évoquer des aspects non immédiatement acoustiques du signifié) ou encore lorsqu'il s'appuie sur des propriétés du signifiant régulièrement exploitées par le système de valeurs différentielles qui constitue la langue, et donc en partie déterminées par ce dernier (*image diagrammatique*).



Figure 2: Deux types d'icônes-images, caractérisées par une similarité sensible avec leur objet, mais avec un taux de diagrammaticité différent: élevé pour le calligramme *La femme au chapeau* d'Apollinaire (une image diagrammatique, à droite), faible pour la photo de la femme concernée (une image simple, à gauche).

La différence entre une image diagrammatique et une image pure ou simple peut être rapprochée de celle entre un dessin au trait et une photo (voir la Figure 2). Dans les deux cas, l'image présente une ressemblance directe, sensible et homogène avec la chose représentée (ce qui en fait justement une image) mais, dans le cas de l'image pure, la similarité est basée sur un principe de redondance tendant à la rapprocher le plus possible du réel, tandis que dans le cas de l'image diagrammatique la similarité est basée au contraire sur un principe d'économie qui sélectionne uniquement les traits différentiels nécessaires pour distinguer le référent des autres référents possibles. En général, il nous semble que la langue opère surtout suivant le deuxième procédé et qu'une dimension diagrammatique est donc presque toujours présente lorsqu'il s'agit d'images pleinement intégrées dans le système linguistique.

Cela se constate par ailleurs déjà à partir des images les plus élémentaires de niveau phonologique, telle que l'onomatopée *cri cri* employée pour représenter la stridulation du grillon. Le rapport de similarité entre chaque constituant de ce signifiant phono-articulatoire (/k/, /r/, /i/) et les constituants acoustiques du cri naturel du grillon (une attaque relativement brusque, la tenue vibratoire et le timbre aigu, respectivement) ne serait décrit que d'une manière partielle par le seul concept d'image. S'il ne s'agissait que d'une similarité directe, en effet, n'importe quel être humain devrait pouvoir reconnaître dans le son [kri] la stridulation du grillon et une grande majorité de langues devrait l'employer pour imiter ce bruit, ce qui est loin d'être vrai. En réalité, même ces images phonologiques traditionnellement considérés comme élémentaires fonctionnent au moins en partie en s'appuyant sur une forme de similarité indirecte, relationnelle et interprétative. Non seulement les propriétés phono-articulatoires du signifiant /krikri/

opèrent en tant qu'elles sont opposées au reste du système phonologique du français (l'occlusive sourde /k/, par exemple, est l'un des trois phonèmes à l'attaque la plus brusque de ce système, la fricative uvulaire /R/ est la seule consonne qui peut se réaliser avec une vibration, la voyelle antérieure fermée /i/ présente les valeurs formantiques les plus aigues, etc.), mais également les propriétés acoustiques du cri naturel du grillon qui constitue le signifié de ce signe se définissent à leur tour par opposition aux propriétés des cris des autres animaux, que ce soit relativement à leur écosystème¹⁷ ou relativement à notre système cognitif et culturel, et elles sont ainsi sélectionnées par la langue, parmi d'autres propriétés possibles, afin d'exploiter fonctionnellement cette différence sur le plan sémantique. Le cri du grillon est par exemple plus aigu que celui de la grenouille : cette propriété acoustique distinctive (appartenant au plan du signifié) est sélectionnée et mise en lumière par la langue (sur le plan du signifiant) en employant la voyelle au timbre relativement plus aigu /i/ (F2 \approx 2500 Hz) dans l'onomatopée *cri cri* par opposition aux voyelles aux timbres relativement plus graves /o/ (F2 \approx 750 Hz) et /a/ (F2 \approx 1700 Hz) dans l'onomatopée *coa coa*. Dans ce cadre, la similarité entre /i/ et le cri du grillon dépend au moins en partie du fait que chacun d'entre eux occupe la région relativement la plus aiguë dans son propre système de différences, et non seulement du fait que certaines propriétés physico-acoustiques intrinsèques du son [i] ressemblent directement à celles de la stridulation. Ce dernier type de similarité n'est pas absent et reste même dominant dans ce cas (sinon, on ne pourrait pas parler d'image), mais il serait compris de manière partielle et approximative si on ne l'inscrivait pas dans le jeu des oppositions (intralinguistiques et extralinguistiques) qui en dévoile toute la pertinence et la précision fonctionnelle (en expliquant à la fois la variabilité interlinguistique).

3.2 Diagrammes

Le terme *diagramme* (ou *icône diagrammatique*) indique couramment un signe ou un ensemble de signes tels que le rapport entre leurs signifiants ressemble au rapport entre leurs signifiés (ce qui, dans sa forme binaire et la plus simple peut s'écrire $ST_1 : ST_2 \approx S\acute{E}_1 : S\acute{E}_2$)¹⁸. On se sert le plus souvent de ce terme pour désigner toute icône relationnelle d'ordre morphosyntaxique, que la relation ait lieu sur l'axe syntagmatique (*veni : vidi : vici* \approx [d'abord] : [ensuite] : [enfin]) ou sur l'axe paradigmatique (*high : higher : highest* \approx [positif] : [comparatif] : [superlatif]) et qu'il s'agisse de simples régularités dans l'association entre formes et fonctions (diagrammes d'isomorphisme suivant la terminologie de Haiman) ou bien de véritables similarités sensibles entre rapports de signifiants et rapports de signifiés (diagrammes de motivation).

¹⁷ C'est la thèse centrale, notamment, du beau livre de Krause (2013).

¹⁸ À lire comme : « Le premier signifiant est au deuxième signifiant ce que le premier signifié est au deuxième signifié ». La formule respecte les règles de l'algèbre et peut donc être transformée en d'autres formules équivalentes, par exemple $ST_1 : S\acute{E}_1 \approx ST_2 : S\acute{E}_2$: « Le premier signifiant est au premier signifié ce que le deuxième signifiant est au deuxième signifié ». Pour la même raison, elle comprend le cas de l'icône-image comme l'un de ses cas-limites. Les termes séparés par les deux points, s'opposant entre eux de chaque côté du signe de similarité, peuvent être aussi nombreux que l'on veut.

Concernant la première distinction, nous avons déjà proposé de séparer plus nettement les deux types de phénomènes, de façon à traiter le diagramme syntagmatique comme un cas d'image morphosyntaxique (en arrachant ainsi l'image à sa marginalisation phonologique) et de façon à restreindre la définition de *diagramme* au seul cas du diagramme paradigmatique, quoiqu'étendu à tous les niveaux d'analyse, jusqu'à la phonologie (en arrachant ainsi la phonologie à sa marginalisation figurative). On peut justifier ce choix en observant que les rapports positionnels dans le temps qui sont censés opérer comme des icônes relationnelles dans les diagrammes syntagmatiques (*veni* → *vidi* → *vici* ≈ [d'abord] → [ensuite] → [enfin]) n'opèrent pas en réalité de manière différente des rapports positionnels temporels dans les onomatopées (*tic* → *tac* ≈ [d'abord] → [ensuite]) ou même des rapports positionnels spatiaux entre les yeux, le nez et la bouche d'un portrait (dans le cas minimal et donc particulièrement instructif de l'émoticon du sourire [:-)], notamment, l'ordre spatial entre les deux points, le tiret et la parenthèse est le facteur principal qui permet d'en faire l'image d'un visage). Dans les trois cas, il y a certes des rapports entre les parties du signifiant qui ressemblent à des rapports entre les parties du signifié, mais ces rapports et ces parties, qu'ils soient distribués dans l'espace ou dans le temps et qu'ils figurent au niveau phonologique ou syntaxique, font toujours l'objet d'une appréhension unique et simultanée par le locuteur et ne constituent en réalité que la structure interne d'une seule réalité sensible et concrète présente à ses sens, c'est-à-dire d'une image. Toute image contient par sa nature des rapports qui la structurent et elle ne cesse pas d'être une image tant que ces rapports restent reconnaissables en respectant l'organisation générale du référent qu'elle signifie. L'image cesse en revanche d'en être une à partir du moment où certains de ses rapports constitutifs sont dissociés, extraits ou abstraits par rapport à leur contexte original et analysés ou comparés à d'autres rapports indépendamment de ce dernier. Ce n'est que dans ce cas, c'est-à-dire dans le cas où la similarité entre le signe et son objet cesse d'être reconnaissable par les sens, qu'il convient de commencer à parler de diagramme.

Nous proposons donc d'appeler *diagramme* tout ensemble de signes linguistiques appartenant à une même langue, tels que le rapport différentiel entre leurs signifiants sur l'axe paradigmatique (ou plus généralement associatif) manifeste une relation de similarité avec le rapport différentiel entre leurs signifiés. L'exemple classique de *clarus: clarior: clarissimus* (≈ [positif] : [comparatif] : [superlatif]) représente dans notre cadre un cas typique de diagramme de niveau morphologique, car les rapports différentiels de longueur entre ces adjectifs, qui sont censés iconiser les rapports d'intensité entre les qualités qu'ils représentent, n'ont pas lieu dans l'horizon sensible du locuteur au moment de l'acte de parole, mais ils existent seulement dans les structures implicites et abstraites de la langue, inconscientes pour les locuteurs au cours du discours, et que seule l'analyse métalinguistique du paradigme ramène à la conscience. Ces rapports ne ressemblent donc pas aux rapports sensibles entre les parties d'une même image présente aux sens des locuteurs, mais ils se rapprochent plutôt des rapports abstraits et décontextualisés existant entre des phénomènes différents et non présents, tels que ceux qu'on représente habituellement par des graphiques.

Nous proposons d'appeler *diagrammes purs* ou *simples* les ensembles de signes linguistiques qui, quel que soit le niveau d'analyse sur lequel ils se situent, présentent exclusivement le mode de fonctionnement sémiotique du diagramme tel que nous

venons de le définir et qui ne présentent donc aucune trace des modes de fonctionnement de l'indice (contiguïté réelle), de l'image (similarité sensible et directe appréciable dans le segment syntagmatique) ou de la métaphore (similarité biaisée par un transfert référentiel). Cette catégorie recouvre en bonne partie celle des diagrammes d'isomorphisme de Haiman (1980), si ce n'est qu'elle exclut les diagrammes syntagmatiques et qu'elle inclut les diagrammes paradigmatiques de niveau phonologique. Les cas typiques sont représentés par les régularités phonologiques, morphologiques ou syntaxiques qui, au moins en l'état actuel de nos connaissances, sont dépourvues de motivation (voir la section 4. pour les exemples).

Nous proposons d'appeler *diagramme hybride* ou *complexe* tout diagramme opérant à la fois grâce au dispositif sémiotique propre aux diagrammes et à d'autres dispositifs sémiotiques. En particulier, nous proposons d'employer les hyponymes *diagramme indexical*, *diagramme figuratif* et *diagramme métaphorique* pour désigner les différentes formes d'hybridation possibles entre le mode de fonctionnement du diagramme et ceux de l'index, de l'image et de la métaphore. Ces formes hybrides émergent lorsque l'analyse différentielle des rapports paradigmatiques, outre le fait de dévoiler l'iconicité diagrammatique de ces rapports, met en lumière par reflet, dans chacun des signes qui les entretiennent, une certaine motivation sensible du rapport entre signifiant et signifié (que celle-ci soit d'ordre figuratif, métaphorique ou indexical, et quel que soit le niveau d'analyse considéré), appréciable désormais par la simple observation du segment syntagmatique, bien qu'en vertu de la connaissance préalablement acquise de sa position dans le paradigme.

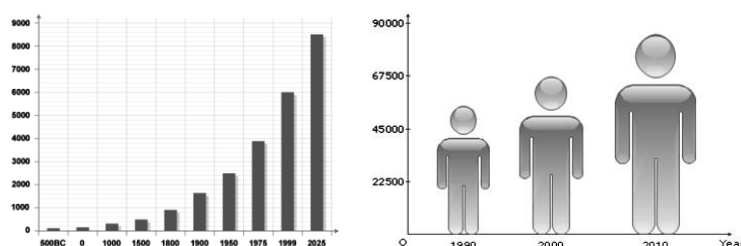


Figure 3: Diagrammes représentant des variations de population : le diagramme simple (à gauche) ne présente qu'une similarité relationnelle associant les rapports de longueur entre les barres et les rapports de population entre les années, tandis que le diagramme figuratif (à droite) présente, outre cette similarité relationnelle, une similarité sensible entre la forme des barres et la forme des corps humains constituant les populations concernées.

Un diagramme complexe est donc définissable comme un ensemble de signifiants qui manifeste à la fois une ressemblance de structure paradigmatique (diagrammaticité) et une motivation sensible cohérente des signifiants par rapport aux signifiés (figurativité, indexicalité ou métaphoricité), relativement à cette structure. Si le fonctionnement d'un diagramme simple peut être rapproché de celui d'un graphique où des rectangles de hauteurs différentes représentent des populations proportionnellement différentes (Figure 3, à gauche : seuls les rapports de taille se ressemblent, les rectangles

en eux-mêmes n'ayant rien à voir avec le concept de « population »)¹⁹, le fonctionnement d'un diagramme complexe se rapproche plutôt de l'un de ces graphiques de vulgarisation où la population est représentée, non par des rectangles, mais par des silhouettes du corps humain (Figure 3, à droite : les rapports de taille se ressemblent toujours mais, en plus, les silhouettes sont en elles-mêmes des images du concept de « population »).

Un exemple de diagramme complexe de niveau phonologique est celui qu'on vient de citer pour les idéophones du japonais : non seulement l'opposition phonologique [grave : aigu] est régulièrement associée à l'opposition sémantique {lourd : léger} (ce qui constituerait, à soi seul, un diagramme simple), mais les rapports entre [grave] et {lourd}, d'une part, et entre [aigu] et {léger}, d'autre part, sont motivés par des raisons physico-acoustiques clairement perceptibles et reconnaissables dans les signes eux-mêmes (au moins après s'être aperçu de la régularité générale existante au niveau du paradigme), si bien que l'orientation du rapport proportionnel ne peut pas être renversée ([grave : aigu] peut ressembler à {lourd : léger} mais non à *{léger : lourd}). On peut dans ce cas parler notamment d'un diagramme métaphorique, parce que l'opposition {lourd : léger} ne concerne pas des substances de même nature (acoustique ou articulaire) que l'opposition [grave : aigu] et que cette dernière ne peut ainsi en constituer l'icône que par le biais d'un transfert de référent.

3.3 Métaphores

Le concept de *métaphore* ou d'*icône métaphorique* est le plus complexe et le moins clairement défini chez Peirce, ainsi que le moins utilisé dans les recherches explicitement consacrées à l'iconicité linguistique (mais cf. Hiraga et Radwanska-Williams, 1994, ainsi que De Cuyper, 2008). Même en dehors de ce domaine, par ailleurs, la difficulté à définir la métaphore du point de vue linguistique émerge comme l'un des thèmes fédérateurs de la littérature spécialisée (cf. Prandi 2002, Kleiber 1994, Molino *et al.* 1979). Il nous semble pourtant nécessaire d'inclure cette polarité sémiotique dans la présente typologie, d'une part pour cartographier de manière la plus exhaustive possible le domaine théorique de l'iconicité linguistique et, d'autre part, pour répondre à l'exigence descriptive déjà évoquée de caractériser les nombreux phénomènes observables basés sur des formes de similarité indirecte et sélective de nature non diagrammatique. Il s'agira donc de tenter une redéfinition du concept, nécessairement provisoire, pour en tester la pertinence à l'intérieur de notre cadre. Il va de soi qu'on ne visera pas à en fournir une représentation riche et complexe, telle qu'elle pourrait émerger d'une prise en compte exhaustive de l'immense littérature le concernant, mais plutôt une représentation minimale permettant à la fois de le rapprocher et de le distinguer des concepts d'image et de diagramme.

Dans l'usage courant, le terme *métaphore* désigne généralement l'emploi d'un signe pour signifier un référent ou un concept inattendu, sur la base d'une similarité sélective entre certains aspects du signifié du signe et certains aspects du référent ou du concept, similarité qui est à la fois exploitée et mise en lumière par le dispositif métaphorique. Par exemple, en disant d'un homme « Ce *chien* m'a agressé » ou d'une

¹⁹ L'exemple figure déjà chez Jakobson 1965.

femme « Cette femme est une *fleur* », on exploite et on met en lumière, dans les référents ou dans les concepts HOMME et FEMME certains aspects de similarité avec les signifiés des mots *chien* et *fleur*, de manière à donner lieu à un signifié second ou métaphorique (« homme [avec des propriétés du chien] », « femme [avec des propriétés de la fleur] »). Il en est de même, pour différentes parties du discours et à différents degrés de lexicalisation, lorsqu'on dit « J'ai eu une journée *noire* », « Il *navigate* sur le net » ou « Tu as *carrément* raison ».

On observera que, dans tous ces cas, la similarité métaphorique ne concerne pas la liaison entre le signifiant (/ʃjẽ/, /flœʁ/, etc.) et le signifié (« chien », « fleur »), mais la liaison entre le signifié premier ou propre du signe (dit aussi le véhicule ou la source de la métaphore : « chien », « fleur », etc.) et le référent ou le concept inhabituel qu'il désigne (dit aussi le topique ou la cible : HOMME, FEMME)²⁰. La métaphore se caractérise justement par le fait de briser le rapport figuratif existant habituellement entre le signifié et le référent (ou son concept) et de le remplacer par un rapport d'analogie sélective et hétérogène (voir l'article de Monneret, ici-même, pour une discussion approfondie de ces termes) se rapprochant par certains aspects de celui du diagramme. À la différence que dans le diagramme, pourtant, la similarité métaphorique ne concerne pas des ensembles de signes linguistiques (constitués d'un signifiant et d'un signifié), mais seulement des ensembles de traits sémantiques appartenant au signifié (qui opèrent eux aussi comme des « signes », mais au sens sémiotique, et non linguistique du terme). La métaphore nous semble ainsi mettre à nu la différence entre signifié et référent (ou son concept) en illustrant l'influence que le premier peut exercer, en tant que facteur strictement linguistique, dans l'appréhension cognitive et perceptive du deuxième, en tant que facteur psychologique ou sensoriel.

Le fait que la métaphore couramment entendue n'entraîne pas nécessairement un rapport de similarité entre signifiant et signifié la situe à la marge du concept restrictif d'iconicité linguistique tel que nous l'avons défini jusqu'à présent. Pour qu'une métaphore puisse entrer dans notre définition, il faut que son signifiant participe au moins en partie du rapport de similarité métaphorique entre signifié et référent, sans que cela entraîne la perte d'un statut tiers et autonome par rapport à l'image et au diagramme. Or, si on part des deux processus de signification constitutifs de la métaphore, celui qui lie un signifiant à un signifié (/ʃjẽ/ à « chien ») et celui qui lie ce signifié à un référent ou à un concept inattendu (« chien » à HOMME), on peut observer que les conditions précédentes sont généralement remplies si la première partie du processus est constituée à son tour d'une icône. Cette contrainte, en effet, fait en sorte que le rapport de similarité indirecte et sélective entre référent (ou concept) et signifié qui constitue le noyau de la métaphore se transfère, par transitivité, du signifié lui-même au signifiant qui lui ressemble iconiquement. La ressemblance partielle et inhabituelle constituant le noyau du rapport métaphorique cesse ainsi d'intéresser exclusivement la sphère du signifié et investit au moins en partie la sphère du signifiant, faisant de ce type de métaphore un phénomène d'iconicité linguistique à plein titre.

Une illustration visuelle de ce concept est fournie par la plupart des métaphores graphiques. Les métaphores graphiques se caractérisent en effet par le fait d'employer

²⁰ Pour cette terminologie, voir Gineste et Scart-Lhomme 1999 : 450.

des images (au sens propre du terme) comme signifiants d'objets concrets qui, eux, opèrent comme des métaphores de concepts généraux. Par exemple, l'image d'une balance est la métaphore graphique traditionnelle de la justice (voir la figure 4, à gauche).



Figure 4: Balance commune et balance romaine. Seule la première constitue une métaphore graphique de la justice.

Le statut métaphorique de l'objet dépend d'un certain nombre de propriétés qu'il partage avec l'acte de juger (et qu'il met en lumière dans cet acte). La balance permet par exemple de comparer le poids de deux objets tout comme le juge compare les arguments de l'accusation et de la défense. Or, cette similarité métaphorique entre la justice et la balance peut se transférer au dessin de la balance seulement dans la mesure où ce dernier n'est pas un symbole arbitraire de l'objet en question mais qu'il en conserve un nombre suffisant de propriétés formelles, par exemple, la structure binaire et symétrique des plats, reliés par un instrument de mesure. La reproduction graphique de ces propriétés fait justement en sorte que l'image « balance », et non seulement l'objet « balance », puisse participer du rapport métaphorique avec la notion de justice. C'est sans doute la raison pour laquelle la métaphore ne se conserve pas si on passe de l'image de la balance commune à celle de la balance dite romaine (figure 4, à droite) qui mesure le poids, non à travers la comparaison symétrique de deux plats, mais à travers la comparaison d'un plat avec un contrepoids, déplaçable au long d'un levier.

Le type de métaphore pouvant entrer dans notre définition restrictive de l'iconicité linguistique est donc représenté par un signe linguistique signifiant par ressemblance figurative ou diagrammatique un signifié qui, lui, opère un transfert métaphorique vers un autre signifié (d'où la formule : $ST \approx S\acute{E}_1 \approx S\acute{E}_2$). Nous proposons d'appeler cette sous-classe de métaphores *métaphores hybrides* ou *complexes* et d'employer les hyponymes *métaphores figuratives* et *métaphores diagrammatiques* pour distinguer les cas où la première partie du processus de signification de la métaphore est constituée d'une image ou d'un diagramme, respectivement.

Les métaphores figuratives représentent l'extrémité d'un continuum à l'autre bout duquel se situent les images métaphoriques. Un comédien annonçant ironiquement l'arrivée d'un personnage par une onomatopée du type *bom-borom-bom-bom* se sert encore d'une image métaphorique, si la personne attendue est très grosse. En effet, le profil auditif grave du signifiant (/m/ est la consonne la plus grave du système, /b/ l'occlusive la plus grave et /o/ la deuxième voyelle la plus grave après /u/) associe naturellement cet ensemble de sons à une source sonore de grande taille. Les sons

graves sont en effet associés naturellement à la grandeur, comme nous l'avons déjà dit, car ils sont caractérisés physiquement par une grande longueur d'onde, ayant besoin de grandes caisses de résonance pour être amplifiée. Ainsi, bien que la substance du signifié (la taille de la personne) puisse apparaître différente de celle du signifiant (la fréquence du son), les deux partagent en réalité des propriétés physiques tellement essentielles que notre appareil perceptif les perçoit l'une comme une image de l'autre (la longueur d'onde comme une image de la taille du corps). En revanche, la même onomatopée *bom-borom-bom-bom* cesse de constituer une image métaphorique et se présente comme une métaphore figurative, si la personne attendue n'est pas très grosse, mais très importante. Dans ce cas, en effet, le son grave évoquant la grande taille n'est plus dans un rapport de similarité d'ordre perceptif avec le corps de la personne attendue : il ne la désigne désormais qu'à travers une deuxième analogie, d'ordre plutôt cognitif, entre la grandeur physique et le pouvoir politique ou socio-économique. Pourtant, dans la mesure où le signifiant *bom-borom-bom-bom* est dans un rapport de similarité avec la grandeur et que celle-ci présente encore une certaine similarité avec l'importance, on ne peut pas affirmer que l'analogie constitutive de cette métaphore se fasse d'une manière tout à fait indépendante des valeurs phono-articulatoires. Au contraire, ces dernières semblent projeter certaines de leurs propriétés sur la personne importante en en faisant quand même quelque chose de grand et de bruyant : elles peuvent en évoquer le caractère menaçant ou maladroit, par exemple, mais non la délicatesse ou la finesse. On parlera ainsi à plein titre d'une métaphore figurative de niveau phonologique.

Mais la première partie du processus de signification de la métaphore peut être représentée aussi par un diagramme. S'il s'agit d'un diagramme figuratif, certaines des propriétés du signifiant peuvent participer du rapport métaphorique entre signifié et référent grâce à la ressemblance qui les lie au signifié. Admettons par exemple que la paire d'antonymes *obscur* vs *clair* opère en français comme un diagramme figuratif, c'est-à-dire qu'une partie significative des locuteurs français perçoive dans l'opposition vocalique /o...y/ : /ε/ le trait acoustique [grave : aigu] comme une image des différences de luminosité, suivant l'association synesthésique bien connue en psychologie expérimentale entre le grave et l'obscur, en raison du timbre grave que les sons acquièrent naturellement lorsqu'ils sont produits dans des espaces fermés (voir l'article de Nobile ici-même). Or, si la paire mentionnée est employée métaphoriquement, par exemple pour désigner des propos intelligibles et des propos confus (*clair* vs *obscur*), l'opposition acoustique [grave : aigu] peut conserver une partie de sa valeur figurative même par rapport au signifié second ou métaphorique. On parlera dans ce cas de métaphore diagrammatique de niveau phonologique.

4. Typologie

4.1 Images phonologiques

Au niveau phonologique, le cas typique de l'icône-image est évidemment représenté par l'onomatopée, c'est-à-dire par l'imitation phono-articulatoire directe d'événements sonores. Elle peut être occasionnelle (*bam-barabam-bam-bam*) ou lexicalisée (*badaboum*, *patapouf*), non adaptée (*bêê*, *crac*) ou adaptée aux contraintes

phono-morphologiques du français (*bêler*, *craquement*), d'origine animée (*miaou*, *bourdonnement*) ou inanimée (*cliquetis*, *plouf*), de formation primaire en français (*ronfler*, *marmonner*) ou secondaire, par le biais d'autres langues (*mot*, *murmure*)²¹. On a déjà eu l'opportunité de souligner que, dans la mesure où il s'agit de faits phonologiques, même les onomatopées présentent nécessairement une composante diagrammatique faisant dépendre au moins en partie leur valeur imitative de la position qu'elles occupent dans le système de la langue. Nous avons proposé d'utiliser le terme *image diagrammatique* pour rendre compte de ce fait. Le cas d'une image phonologique pure, totalement dépourvue, ou presque, de diagrammaticité, ne serait représenté en ce sens que par des onomatopées occasionnelles de nature phonétique plus que phonologique (par exemple, le cri du mouton /bɛ:/ réalisé avec un allongement et une vibration de la voyelle, ou le cri du loup /au:/ réalisé avec un changement tonal ascendant en correspondance avec l'attaque de la voyelle /u/). À partir de l'imitation du son, des procédés de transfert peuvent ensuite donner lieu à des formes dérivées s'éloignant progressivement du pôle de l'icône-image. Dans les *image métonymiques* de niveau phonologique l'onomatopée peut par exemple aboutir à la désignation de l'objet source du son (*bêê* → *bélier*, *cocorico* → *coq*, *boum* → *bombe*) jusqu'à s'éloigner significativement de la conscience des locuteurs (*canard*, *bébé*, *patte*, *quincaillerie* ont tous une origine onomatopéique, suivant le TLFi). Plusieurs noms d'instruments musicaux peuvent être rapprochés de ce type de signe (*tamtam*, *tambour*, *flûte*, *fifre*, *trompette*, *trombone*, etc.). L'onomatopée peut par ailleurs aboutir, par un procédé en partie métonymique et en partie métaphorique à la désignation du mouvement ou de l'action qui est à l'origine du son (*tomber*, *taper*, *renifler*, *cracher* ont tous une origine onomatopéique selon le TLFi). Ainsi, par exemple, l'attaque brusque de l'occlusive sourde /t/ dans *tomber* partage des propriétés formelles précises avec la plupart des bruits d'impact provoqués par des chutes (lien métonymique), mais également avec les trajectoires de chute elles-mêmes donnant lieu à ces bruits, dans la mesure où elles changent brusquement au moment de l'impact (lien métaphorique); en revanche, l'attaque douce du groupe fricative-approximante /ʁ/ dans *renifler* partage des propriétés acoustiques bien définissables avec la plupart des bruits aériens de frôlement (lien métonymique), mais également avec la forme nuancée de la trajectoire de l'air qui produit ces bruits (lien métaphorique). Par sa nature, le son est en effet étroitement lié au mouvement : tous les sons naturels sont produits par des mouvements et nous tendons naturellement à les percevoir comme des traces des mouvements qui les ont engendrés²². La correspondance transmodale entre domaine sonore et domaine cinétique est donc un phénomène courant dans toutes les langues.

Nous avons déjà cité les cas de *zigzag* et de *bric-à-brac*, où l'idée d'une variation brusque et répétée de la trajectoire et celle d'une variété désordonnée d'objets de peu de valeur semblent exprimées par le redoublement syllabique accompagné d'une variation du timbre vocalique et d'une permanence des timbres consonantiques. Notamment, dans *zigzag*, la variation du timbre vocalique (/i/ F_1 250 F_2 2500 vs /a/ F_1 750 F_2 1350) constitue une image particulièrement appropriée de la variation de la trajectoire, si on considère que la variation de trajectoire est naturellement associée à une variation de fréquence

²¹ Tous les exemples figurent parmi les 700 formes environ que le TLFi définit d'origine onomatopéique.

²² Voir sur ce point, outre les remarques classiques de Jespersen (1922 : 399), le traitement récent, original et stimulant, de Changizi (2011 : 29-83).

par l'effet doppler (la fréquence perçue de tout bruit ou son émis par un objet en mouvement augmente en fonction de la vitesse à laquelle l'objet se rapproche de nous et se réduit en fonction de son éloignement, donc en fonction de l'angle de sa trajectoire par rapport à notre corps)²³. Dans le cas de *bric-à-brac*, en revanche, la variation vocalique semble constituer tout simplement une image de la variété en général. Concernant les consonnes, la fricative sonore /z/ suivie de l'occlusive /g/, dans *zigzag*, partage des propriétés formelles précises avec la structure d'un mouvement continu s'arrêtant brusquement en un point, comme le montre par ailleurs la haute fréquence de valeurs analogues dans des formes comme *zip*, *zapper*, *zigouiller*, etc. De son côté, le groupe d'occlusive labiale avec vibrante /br/ suivi d'un /k/ dispose des propriétés formelles nécessaires pour évoquer quelque chose d'à la fois rude, bas et indistinct comme le montre aussi la comparaison avec *breloque*, *braque*, *branque* et par ailleurs *bricoler*, *brique* etc.).

Un autre cas du même type semble représenté par l'adjectif *gnangnan* /ɲãɲã/ où la notion de « (personne) molle et lente » est efficacement représentée, d'une part, par la réduction au minimum du contraste phono-articulatoire entre consonnes et voyelles (la sonorité et la non fricativité de la consonne nasale palatale /ɲ/ en fait une presque-voyelle, tandis que la voyelle nasale /ã/ contient à son tour l'un des principaux traits distinctifs de la consonne) et, d'autre part, par les propriétés (« mouillées » et « confuses ») du timbre de la nasale palatale qui en font souvent une métaphore de ce qui apparaît comme amorphe et non structuré (par exemple dans *gnaf*, *gnard*, *gnognotte* et *gnolle* suivant le TLFi, mais également dans *gnocchi* « pâtes molles à base de farine de pomme de terre », *gnome* « nain difforme », etc.).

Le lecteur trouvera de quoi approfondir le traitement des images hybrides de niveau phonologique dans les articles de Françoise Berlan, de Didier Bottineau et de Luca Nobile, ici-même.

4.2. Images morphologiques

Nous avons dit qu'au niveau morphologique le rapport de ressemblance entre signifiant et signifié n'est pas assuré par les propriétés phono-articulatoires des phonèmes mais par les propriétés combinatoires des morphèmes. Par conséquent, si le prototype de l'image phonologique est l'onomatopée, celui de l'image morphologique est plutôt représenté par ces faits de dérivation et de composition (ou éventuellement de flexion) dans lesquels l'organisation syntagmatique des morphèmes dans le signifiant opère directement et sensiblement comme une icône de l'organisation conceptuelle du signifié, sans exiger de transfert métaphorique, ni d'analyse du paradigme. Les redoublements prefixaux occasionnels du type *ré-récrire* ou *re-re-refaire* nous semblent constituer de bons exemples de ce type, compte tenu aussi du fait que la répétition de l'affixe n'est pas un trait régulièrement exploité par le français pour différencier des fonctions (ce qui rend faible le taux de diagrammaticité). De la même manière, une forme comme *kifkif* « identique » pourrait être rapprochée du statut des images morphologiques pures ou simples, car l'identité entre les deux moitiés du signifiant opère directement et sensiblement comme une image de l'identité elle-même prédiquée

²³ Voir dernièrement Changizi sur ce point (2011 : 151-161).

par l'adjectif. Bien qu'à la rigueur *kif* ne constitue pas un morphème en français, nous préférons classer cette forme parmi les images morphologiques car ce ne sont pas les propriétés phono-articulatoires des phonèmes qui entretiennent un rapport de similarité avec le signifié, mais les propriétés combinatoires des parties du mot. Un troisième cas d'image morphologique peut être représenté par les noms et les adjectifs composés du type *marque-page*, *porte-fenêtre* ou *aigre-doux*, où la combinaison de deux signifiants opère comme une image sensible et directe de la combinaison des deux signifiés (sans qu'on ait besoin de transfert d'un référent à un autre, ni de consulter le paradigme pour s'en apercevoir). Pourtant, dans la mesure où la composition représente un procédé courant et régi par des règles, où les éléments constitutifs du composé existent même isolément dans la langue et où leur valeur dans le composé n'est pas indépendante de cette existence isolée et de ces règles, ces images morphologiques ne semblent pas exemptes d'un certain taux de diagrammaticité. Il en est à peu près de même d'un nom comme celui du *va-et-vient* : la dimension de l'image y prévaut (malgré des éléments de diagrammaticité), car la séquence temporelle des deux verbes dans la structure du mot opère par similarité directe et sensible avec la séquence des événements qu'elle signifie (une alternance de déplacements dans deux directions opposées) ; il y a pourtant une dimension métonymique et métaphorique qui affleure, dans la mesure où cette séquence simple (que l'allitération en /v/ contribue à présenter comme répétitive) indique en réalité une série indéfinie d'allers-retours (transfert métonymique de la partie au tout) et plus en général un grand mouvement confus (transfert métaphorique de la notion d'aller-retour à la notion semblable de mouvement continu et généralisé).

4.3. Images syntaxiques

Au niveau syntaxique, le pôle de l'icône figurative sera représenté par un signe permettant la reconnaissance de la ressemblance entre signifiant et signifié à partir de la seule appréciation du segment syntagmatique (sans avoir recours à un transfert métaphorique, ni à une analyse du paradigme). Bien évidemment, les aspects pertinents du signifiant en question ne seront ni les propriétés phono-articulatoires des phonèmes, ni les propriétés combinatoires des morphèmes, mais les faits de séquence et dépendance régissant les rapports entre les syntagmes. Nous avons déjà anticipé que, dans notre cadre, les séquences de type *veni vidi vici* constituent des cas purs ou simples d'images syntaxiques (à la différence de ce qu'on lit dans la plupart des recherches dérivées de Jakobson 1965), car le rapport de ressemblance de ce signifiant syntaxique avec la séquence de faits qui en constitue le signifié possède un statut sensible et immédiat. Ce rapport a lieu en effet entre un signifiant et un signifié partageant le même substrat cognitivo-sensoriel (la temporalité) et il se manifeste par la seule appréhension du segment syntagmatique concerné, sans besoin d'avoir recours à une analyse paradigmatique. Nous avons en outre observé que les faits de séquence concernant des listes de mots ne jouent aucun rôle dans la différenciation des fonctions linguistiques en latin, si bien que la valeur temporelle de la séquence considérée semble relativement indépendante de la dimension paradigmatique (et donc diagrammatique). Il n'en est pas de même pour d'autres cas d'images syntaxiques cités par Jakobson (sous la rubrique des diagrammes syntaxiques, bien entendu). Par exemple, la tendance de la plupart des langues, et du français en particulier, à différencier le Sujet de l'Objet comme un syntagme qui précède d'un syntagme qui suit (de la même manière que, au niveau du référent signifié, l'agent d'une action transitive se mobilise généralement avant que

l'action n'atteigne son objet) nous semble constituer une image syntaxique dotée d'une dimension diagrammatique plus importante que la précédente. En effet, l'ordre temporel du Sujet et de l'Objet dans le discours ne se limite pas à différencier deux étapes dans le temps de la réalité représentée, mais il s'intègre dans le système de la langue pour y différencier régulièrement des fonctions qui conditionnent ce fonctionnement iconique. Un troisième cas d'image syntaxique nous semble enfin représenté par les locutions adverbiales du type *peu à peu*, *petit à petit* etc. où la répétition du signifiant dans le temps de l'énoncé semble opérer encore une fois comme une image sensible et directe de la répétition du concept signifié dans le temps de la réalité représentée (bien qu'on voie apparaître une légère composante métonymique, dans la mesure où la simple duplication du signifiant signifie une répétition *ad libitum* du signifié).

4.4 Diagrammes phonologiques

Les phonesthèmes de l'anglais qui n'affichent pas de motivation figurative ou métaphorique constituent un bon exemple de diagramme phonologique pur ou simple. Les phonesthèmes sont des groupes de phonèmes manifestant une certaine régularité distributionnelle par rapport aux champs sémantiques du répertoire lexical auquel ils appartiennent. Bien connus depuis les premières étapes de la grammatisation de l'anglais (Wallis, 1653 : ch. XIV) et généralement reconnus en tant que structures paradigmatiques (Firth, 1930 ; Bolinger, 1940 et 1949 ; Magnus, 2001 ; Bergen, 2004 ; Parault et Schwanenflugel 2006), leur degré de motivation reste débattu. Suivant Parault et Schwanenflugel (2006 : 346), par exemple, ils seraient dépourvus de motivation dans 76% des cas. Ainsi, par exemple, le fait que 38,7% des formes et 59,8% des occurrences²⁴ du groupe consonantique initial *gl-* concernent le concept de « vue » ou de « lumière » constitue un fait de langue dont la réalité psychologique pour les locuteurs anglophones a été confirmée à plusieurs reprises, même expérimentalement (dernièrement par Bergen 2004). Cependant, en l'état actuel de nos connaissances, on ne dispose pas d'explications convaincantes sur la motivation du rapport entre les propriétés phono-articulatoires du groupe /gl/ et la lumière. On parlera donc d'un diagramme pur ou simple. Un autre cas du même type est représenté par la tendance de l'anglais à préférer les voyelles antérieures (et l'accent sur la deuxième syllabe) pour former les substantifs, par opposition aux voyelles postérieures (et l'accent sur la première syllabe) préférées pour former les verbes, au moins dans le lexique de plus haute fréquence (Parault et Schwanenflugel 2006, Bergen 2004, Sereno 1994, Kelly et Bock 1988). Même dans ce cas, on peut parler de diagramme phonologique pur ou simple dans la mesure où aucune explication convaincante d'ordre figuratif ou métaphorique n'a été fournie concernant la motivation du rapport entre l'opposition [postérieur] : [antérieur] et l'opposition {nom} : {verbe}. En revanche, le fait que 25,3% des formes et 27,3% des occurrences du groupe consonantique *sm-* concernent des concepts liés au nez ou à la bouche est, certes, un diagramme phonologique (parce qu'il émerge d'une analyse du paradigme), mais il semble en outre posséder un certain degré de motivation figurative et indexicale, car le geste articulatoire de /m/, qui mobilise distinctivement les lèvres et le voile du palais donnant accès à la cavité nasale, est

²⁴ Le taux des occurrences est plus important que celui des formes car les formes concernées sont très fréquentes : 38,7% des formes présentes dans la langue couvrent ainsi 59,8% des occurrences figurant dans le discours.

généralement reconnu pour représenter sensiblement et directement certaines propriétés du signifié auquel il se réfère : il ne s'agit donc pas d'un diagramme purement paradigmatique mais d'un *diagramme hybride* ou *complexe* (à caractère figurativo-indexical).

L'article de Didier Bottineau, ici-même, approfondit plusieurs aspects des phonesthèmes de l'anglais.

La frontière, évidemment nuancée, au delà de laquelle une image, une métaphore ou un indice de niveau phonologique cessent d'être reconnaissables sans avoir recours à une analyse du paradigme est la frontière même à partir de laquelle commence le domaine d'emploi du terme *diagramme hybride* (et de ses hyponymes, *diagramme figuratif*, *métaphorique*, *indexical*). Nous avons déjà évoqué certains noms d'instruments musicaux comme exemples d'images métonymiques. Or, il y a des cas où la similarité entre signifiant et signifié semble n'émerger de façon claire que suite à une analyse du paradigme. On peut par exemple supposer que la plupart des locuteurs français sont prêts à reconnaître dans *tamtam* l'image du son de cet instrument. En revanche, la valeur figurative de la deuxième syllabe du mot *trompette* (/pet/) pourrait apparaître moins intuitive. Elle semble pourtant émerger de manière assez claire à partir du moment où on compare *trompette* à *trombone* sur l'axe paradigmatique. En effet, l'opposition des syllabes /pet/ vs /bɔn/ cumule trois paires d'oppositions phonématiques (/p/ : /b/, /ɛ/ : /ɔ/ et /t/ : /n/) se caractérisant toutes par le trait distinctif [aigu : grave], c'est-à-dire le trait qui différencie les timbres des deux instruments musicaux²⁵. Or, dans la mesure où cette motivation n'a pu émerger de manière claire que grâce une comparaison sur l'axe paradigmatique, on parlera de diagramme et, dans la mesure où il s'agit d'une motivation directe, sensible et homogène (les sons linguistiques qui représentent les sons des instruments musicaux), on parlera de diagramme figuratif.

De manière analogue, la valeur iconique de /l/ dans des formes comme *flotter*, *laper* ou *lavage*²⁶ semble excéder le domaine de l'image, non seulement parce qu'elle implique une référence à des domaines sensoriels (visuels, tactiles) autres que celui du signifiant phono-articulatoire (dimension métaphorique), mais également parce qu'elle n'est pas clairement reconnaissable sans mobiliser d'autres formes du paradigme. Elle émerge pourtant de façon assez claire à partir du moment où on rapproche ces formes de leurs paronymes en /r/, *frotter*, *râper* et *ravage*, qui exhibent par contraste la tendance de /l/ à distinguer des valeurs relativement plus « lisses » et « coulantes », moins « rudes » et « vibrantes » que /r/. La nécessité de cette comparaison montre clairement que /l/, en lui-même, ne possède pas de valeur lisse et coulante : cette valeur n'émerge que dans les cas où /l/ s'oppose à /r/. Si cet axe d'opposition sémantique était confirmé par un nombre statistiquement significatif de paires paronymiques de /l/ vs /r/, on pourrait affirmer que le diagramme métaphorique suivant est une structure de la langue française :

²⁵ Le fait qu'à l'origine il s'agit d'un suffixe diminutif et d'un augmentatif ne fait que confirmer la corrélation par d'autres moyens, compte tenu de ce que nous avons dit auparavant sur la liaison naturelle entre taille et acuité, et notamment du fait que, parmi les instruments à vent, le plus grand signifie le plus grave.

²⁶ Valeur traditionnellement évoquée : voir par exemple Grammont (1933 : 388-389).

/l/ : /r/ \approx {lisse, coulant} : {rude, vibrant}

Un dernier exemple de diagramme complexe de niveau phonologique, cette fois-ci à dominance indexicale, est représenté par la célèbre théorie du grammairien latin Nigidius Figulus sur la motivation des pronoms personnels, transmise par Aulu-Gelle (X, 4) et reprise à l'âge moderne par Abel-François Villemain dans la *Préface* de la VI^e édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1835). Selon Nigidius, le système des pronoms personnels du latin est régi par la règle (que nous appellerions diagrammatique) suivant laquelle les deuxièmes personnes (*tu, tibi, vos*) tendent à être articulées plus en avant et vers l'extérieur que les premières personnes (*ego, mihi, nos*). Cette règle est motivée par le fait (que nous appellerions un facteur hybridant d'ordre indexical) que l'articulation la plus antérieure semble constituer un geste pour indiquer la personne située face au locuteur, tandis que l'articulation la plus postérieure semble indiquer le locuteur lui-même. Nous avons voulu reprendre cette théorie curieuse en la testant sur la totalité des 89 monosyllabes de l'italien standard qui distinguent la personne grammaticale²⁷. Cette analyse a mis en lumière que huit paradigmes morphologiques différents,

- 1) pronoms sujets, singulier (*io, tu, lui/lei*)
- 2) pronoms sujets, pluriel (*noi, voi, loro*)
- 3) pronoms objets, singulier (*me, te, lo/la/si*)
- 4) pronoms objets, pluriel (*ci, vi, li/le/si*)
- 5) possessifs, singulier (*mio, tuo, suo*)
- 6) verbe *être*, indicatif singulier (/o/, /-ei/, /-ε/)
- 7) verbe *avoir* et d'autres, ind. sing. (/o/, /-ai/, /-a/)
- 8) adverbes de lieu (*qui/qua, lì/là*)

ayant au moins quatre origines étymologiques différentes, se laissent décrire de manière presque exhaustive par une généralisation du diagramme de Nigidius :

- i) [antérieur-aigu] : [postérieur-grave] \approx {P2} : {P1}
- ii) [ouvert] : [fermé] \approx {P3} : {P1/P2}

Dans son ensemble, le système des personnes grammaticales de l'italien serait ainsi régi par la combinaison de deux diagrammes complexes : (i) un diagramme indexical distinguant la première et la deuxième personne (direction en arrière *vs* en avant) et (ii) un diagramme métaphorique distinguant la troisième personne (espace ouvert *vs* espace fermé). Une description de ce type couvre environ 95% des formes existant dans la langue et 98% des occurrences dans le discours.

L'article de Sophie Saffi, ici-même, développe une problématique tout à fait semblable : en comparant les systèmes verbaux de l'italien et du français, l'auteur aborde ainsi principalement des diagrammes indexicaux. D'autres diagrammes hybrides sont étudiés dans les parties deux et trois de l'article de Didier Bottineau.

²⁷ Cf. Nobile 2011, 2012a, 2012b ; textes auxquels nous nous permettons de renvoyer le lecteur pour la discussion des contre-exemples et des exceptions.

4.5 Diagrammes morphologiques

Au niveau morphologique, la notion d'*icône diagrammatique* pure recouvre la plupart des régularités grammaticales. Un exemple est représenté par la tendance du français à marquer le féminin par l'ajout d'une consonne finale (comme dans *frais* /frɛ/ vs *fraiche* /frɛʃ/, *fait* /fɛ/ vs *faite* /fet/, *chameau* /ʃamo/ vs *chamelle* /ʃamɛl/, *paysan* /peizã/ vs *paysanne* /peizan/, etc.) : il s'agit d'une icône parce que l'opposition binaire entre absence et présence de la consonne signifie par ressemblance l'opposition binaire entre les genres masculin et féminin ; il s'agit ensuite d'un diagramme parce que ce rapport de ressemblance est d'ordre paradigmatique et n'émerge que par l'analyse du paradigme ; on peut parler enfin d'un diagramme pur parce qu'en l'état actuel des connaissances, aucune motivation convaincante ne semble émerger concernant l'association entre masculin et voyelle et entre féminin et consonne. Un deuxième exemple du même type est constitué par le fait que dans la morphologie verbale du français la première personne du futur s'oppose régulièrement à la deuxième comme *-ai* s'oppose à *-as* :

$$/-ɛ/ : /-a/ \approx \{P1\} : \{P2\}$$

Il s'agit d'un diagramme parce que le rapport différentiel entre le signifiant */-ɛ/* et le signifiant */-a/* est semblable au rapport différentiel entre le signifié {P1} et le signifié {P2}, à la différence par exemple du rapport d'identité entre *-as* */-a/* et *-a* */-a/* qui n'est pas semblable au rapport différentiel entre {P2} et {P3}. Il s'agit en outre d'un diagramme pur ou simple parce que, en l'état actuel de nos connaissances, nous ne pouvons décrire aucun autre rapport de ressemblance entre signifiant et signifié, en dehors de cette similarité purement relationnelle d'ordre paradigmatique ; en particulier, les rapports entre */-ɛ/* et {P1} et entre */-a/* et {P2} ne semblent pas motivés, ni par une ressemblance directe et sensible d'ordre figuratif, ni par une contiguïté réelle de nature indexicale, ni par un transfert métaphorique ou métonymique.

La plupart des phénomènes abordés dans les articles de Marianne Kilani-Schoch et Wolfgang Dressler et de Thomas Verjans, ici-même, peuvent être inscrits dans la catégorie des diagrammes purs ou simples de niveau morphologique ou syntaxique.

Un exemple souvent cité de diagramme complexe à caractère figuratif de niveau morphologique est représenté par la marque du nombre dans l'indicatif présent des verbes du deuxième groupe (*/fini/* vs */fini-sõ/*, */fini-se/*, */fini-s/*), dans la mesure où elle est systématiquement assurée par une variation du nombre de morphèmes employés :

$$[1 \text{ morphème}] : [2 \text{ morphèmes}] \approx \{\text{singulier}\} : \{\text{pluriel}\}$$

On peut parler de diagramme figuratif parce que cette analogie de structure met en lumière, dans chaque élément concerné, des aspects de similarité directe et sensible (entre le nombre de morphèmes et le nombre de personnes) sans qu'il y ait besoin de supposer un transfert métaphorique. En revanche, ce transfert semble plus nécessaire dans le cas déjà évoqué du marquage des degrés de l'adjectif en anglais et en latin (types *small*, *smaller*, *smallest* et *clarus*, *clarior*, *clarissimus*), où un accroissement de degré semble représenté par un accroissement du nombre de phonèmes. Dans ce cas, en effet,

les propriétés des signifiants (leur taille, leur durée, leur nombre de phonèmes, etc.) et les propriétés des qualités signifiées (leur intensité, relative ou absolue) n'appartiennent pas immédiatement au même substrat cognitivo-sensoriel, mais peuvent être rapprochées par le biais d'un transfert métaphorique (taille \approx intensité). On parlera donc, dans ce cas, d'un *diagramme métaphorique* de niveau morphologique.

4.6 Diagrammes syntaxiques

Un exemple d'*icône diagrammatique* pure de niveau syntaxique est représenté par l'inversion de l'ordre Sujet-Verbe comme marque de la phrase interrogative (*Tu as un chien* vs *As-tu un chien ?* et *You have a dog* vs *Have you a dog ?*) :

[sujet→verbe : verbe→sujet] \approx {déclarative : interrogative}

Encore une fois, on peut voir cela comme une icône, car l'opposition entre les deux séquences propositionnelles ressemble à l'opposition entre les deux types de phrase ; il s'agit en outre d'une icône diagrammatique parce que cette ressemblance émerge à partir d'une analyse du paradigme ; et il s'agit d'un diagramme pur parce que l'analyse du paradigme ne semble pas dévoiler quelque rapport intrinsèque entre la séquence Verbe-Sujet et l'acte d'interroger, d'une part et, d'autre part, la séquence Sujet-Verbe et l'acte d'affirmer (même si, évidemment, l'existence d'un pareil rapport peut toujours être découverte ou démontrée à l'avenir).

En revanche, un exemple de diagramme complexe à caractère métaphorique sera représenté, sur le niveau syntaxique, par le marquage des degrés de l'adjectif en français (*c'est froid*, *c'est plus froid*, *c'est le plus froid*). Ce diagramme n'a pas une existence purement paradigmatique car l'analyse du paradigme dévoile un certain degré de figurativité métaphorique de nature différentielle dans le segment syntagmatique lui-même : d'une manière tout à fait analogue aux cas du latin et de l'anglais qu'on vient d'analyser sur le niveau morphologique, la longueur du signifiant syntaxique (durée dans le temps et nombre des constituants) est proportionnelle au degré d'intensité de la qualité représentée (un transfert de type métaphorique étant nécessaire pour passer de la durée ou du nombre de mots à l'intensité ou à la hiérarchie).

4.7 Métaphores phonologiques

L'adjectif *bling bling* « d'une richesse ostentatoire, fastueux » (*Ça fait bling bling*, dit par exemple d'une grosse voiture) et le nom *crack* « personne qui se distingue dans une spécialité » (*C'est un crack dans son domaine*, dit d'un scientifique) peuvent constituer deux bons exemples de métaphores phonologiques²⁸. Dans les deux cas, il s'agit de métaphores construites sur des images métonymiques de départ. La première partie du processus de signification opère sur la base d'une ressemblance sensible et directe entre un signifiant phono-articulatoire (/blɪŋblɪŋ/, /krak/) et le son d'un objet ou d'un événement désignés par métonymie, qui constituent des signifiés premiers (« d'or sonnant », « rupture éclatante »). La deuxième partie, en revanche, exploite et met en lumière une ressemblance sélective entre ces signifiés et des référents de nature

²⁸ Je dois la suggestion de ces exemples à une conversation privée avec Jean-Marie Fournier.

différente (fastueux, un scientifique très habile). Dans le cas de *bling bling*, l'image phonologique de l'or sonnante (reproduite grâce à l'alliance des consonnes sonores non fricatives, de la voyelle aigue et de la nasale finale) sert à exprimer le concept d'une richesse voyante et bruyante, qui se manifeste aux sens : l'onomatopée souligne justement cette dimension sensible (et à la fois populaire, oralisante) de l'ostentation de richesse, de manière que certains aspects figuratifs de sa structure phono-articulatoire semblent se transférer, depuis l'imitation directe du retentissement de l'or jusqu'à l'évocation métaphorique du retentissement d'une l'impression frappante, qui trouve un « écho » et une « résonance » dans les média²⁹. Dans le cas de *crac*, l'image de la rupture est assurée par la séquence de l'occlusive vélaire sourde /k/ (le plus intense et le moins « propre » parmi les bruits secs à l'attaque brusque des occlusives sourdes du français), de la vibrante uvulaire /R/ (le seul phonème pouvant reproduire le son d'un *vibrato*) et de la voyelle ouverte /a/ (la voyelle la plus intense et ouverte qui, grâce à son F1 maximal, s'adapte bien à représenter le bruit de quelque chose qui s'ouvre). Cette image métonymique de départ est employée comme une métaphore pour exprimer le concept d'une forte discontinuité qualitative. Même dans ce cas, l'onomatopée sert à représenter la nature éclatante, manifeste du phénomène et, dans la mesure où l'image de la rupture entretient un rapport de similarité métaphorique avec le concept de discontinuité, la brusque discontinuité phono-articulatoire assurée par le phonème /k/, qui imite directement le bruit de la rupture, peut suggérer métaphoriquement la netteté de la discontinuité qualitative marquée par un scientifique.

4.8 Métaphores morphologiques

Une définition rigoureuse de la métaphore morphologique reste à élaborer. On peut pourtant signaler des phénomènes qui semblent se rapprocher de cette polarité sémiotique. Un premier candidat pourrait être représenté par certaines formes non normées de redoublement expressif des affixes qui excèdent une représentation purement figurative. En italien, par exemple, la forme standard d'intensification de l'adjectif à l'oral est représentée par l'ajout du suffixe *-issim-o* : *lunghissimo, brevissimo, caldissimo* « très long, très bref, très chaud » (qui à l'écrit devient d'habitude *molto lungo, molto breve, molto caldo*). Tout locuteur peut pourtant emphatiser cette intensification, dans certaines circonstances (par exemple dans le langage enfantin), en redoublant ou même en triplant le suffixe : *lunghissimissimissimo, brevissimissimissimo, caldissimissimissimo* « très très long, bref, chaud » (*molto molto lungo, breve, caldo*). Cette multiplication intensive du suffixe pourrait être considérée comme une métaphore morphologique de l'intensification de la qualité signifiée par l'adjectif, d'une part parce qu'elle n'a pas besoin d'une analyse du paradigme pour se manifester (le redoublement du suffixe se laisse percevoir en tant que tel dans le syntagme) et d'autre part parce qu'elle s'éloigne de la matière du signifiant (la longueur ou la durée du signifiant ou le nombre de phonèmes ne sont pas du même ordre cognitivo-sensoriel que l'intensité qualitative). Il est toutefois possible que ce cas soit plutôt à ranger parmi les images métaphoriques de niveau morphologique, si on admet que le rapport entre redoublement et intensification est plus d'ordre perceptif que cognitif.

²⁹ C'est notamment le trait de nasalité de /ŋ/ en position finale qui est bien connu pour être associé aux faits de résonance et retentissement : *tintin, drelin, dondon, dondaine, tamtam, gong, boum, bang*, mais également *bondir*, cf. par exemple Changizi 2011 : 35-40 sur ce point.

Un deuxième exemple possible de métaphore morphologique pourrait être constitué par l'emploi agrammatical du même morphème sur une classe autre que celle de l'adjectif, pour signifier quelque chose de semblable à sa signification originale. En effet, le seul emploi grammatical du suffixe *-issimo* (« très ») en italien est un emploi adjectival (*grandissimo*, *ricchissimo*, *nuovissimo*, etc.). Cependant dans certains cas ce suffixe peut-être utilisé agrammaticalement sur des substantifs (un *campionissimo* du sport « super-champion », un *filmissimo* du cinéma « super-film »), avec un procédé souvent repris dans les noms de marques (les émissions télévisées *Canzonissima* « super-chanson » dans les années 1960 et *Paperissima* « super-gaffe » dans les années 1980). Par ailleurs, même en français, cet emploi dans les ergonymes est devenu possible à une époque récente (le produit postal *Colissimo* « super-colis », le site de conseils médicaux *Doctissimo* « super-docteur »). On pourrait parler dans ce cas de métaphores morphologiques parce que l'emploi agrammatical du suffixe sur une partie du discours qui ne l'admet pas ressemble à l'emploi inhabituel d'un nom dans un contexte sémantique qui ne l'admettrait pas, tel qu'il est effectué dans les métaphores lexicales couramment entendues. Par ailleurs, le résultat est non seulement que la valeur augmentative du suffixe adjectival se transfère sur le nom, mais également que l'agrammaticalité du transfert elle-même opère à son tour comme une image de l'accroissement. Un *campionissimo* ou un *Colissimo* pourraient en effet être définis comme un « champion » et un « colis » aux qualités tellement sublimes qu'elles obligent à déborder les règles de la grammaire pour être décrites. L'infraction aux règles de la morphologie semble donc opérer ici comme une sorte de (méta- ?) métaphore du trait sémantique de l'accroissement qu'elle exprime.

4.9 Métaphores syntaxiques

De même, dans le cas des métaphores syntaxiques, une définition théorique rigoureuse reste à élaborer. On peut pourtant citer des cas qui semblent se rapprocher de cette polarité sémiotique. Un premier exemple semble constitué par ces phénomènes de séquence qui opèrent comme des icônes de leurs signifiés tout en ne signifiant pas de véritables séquences temporelles. Jakobson (1965) cite à cet égard (mais en le traitant comme un diagramme syntaxique) le cas de la plus haute fréquence de la séquence hiérarchique « Le Président et le Premier Ministre » par rapport à la séquence inverse « Le Premier Ministre et le Président ». Il n'est pas évident de vérifier directement cet exemple par une recherche rapide sur Google, car il n'est pas facile de s'assurer que le « Président » et le « Premier Ministre » contenus dans le syntagme appartiennent effectivement au même pays. Cependant, il est facile de le vérifier indirectement par le biais d'autres exemples semblables donnant des résultats très nets : *Le président et le secrétaire* (3 380 000 occurrences pour l'ordre hiérarchique vs 573 000 pour l'ordre inverse), *Le général et le colonel* (889 000 vs 162 000), *L'or et l'argent* (3 420 000 vs 1 870 000), *Paris et Marseille* (1 360 000 vs 719 000), *Le vainqueur et le vaincu* (317 000 vs 162 000), etc. Cette tendance généralisée à percevoir et utiliser l'ordre syntaxique comme une icône de l'ordre hiérarchique est également à la base de la règle de politesse qui impose d'attribuer au locuteur la dernière place dans une énumération le comprenant (*Toi et moi ; Ma sœur, mon frère et moi ; Pierre, Françoise et moi*, etc.). Il s'agit d'un bon exemple de métaphore syntaxique car, d'une part (à la différence de ce que l'on observe dans les images syntaxiques), la substance du signifiant (la temporalité)

est nettement différente de la substance du signifié (l'importance) et exige ainsi le recours à un transfert métaphorique et, d'autre part (à la différence des diagrammes syntaxiques), ce type d'icône ne nécessite pas de recours à la dimension paradigmatique pour être interprété. D'autres cas de métaphores syntaxiques peuvent être représentés par la grande variété de phénomènes de redoublement du signifiant n'indiquant pas la duplication du signifié mais, par exemple, son intensification : *C'est très très cher, Il a vraiment beaucoup beaucoup de problèmes, C'est trop trop grand pour lui*, etc. Il pourrait en être de même des phénomènes de mise en relief tels que l'extraction (*C'est moi qui te remercie - C'est toi que je remercie*) ou le détachement (*Moi, je m'en fous - Je m'en fous, moi*), où le redoublement et l'isolement d'un segment de signifiant semble opérer comme une métaphore de l'importance qu'on souhaite attribuer à son signifié.

5. Sommaire

Ce numéro thématique vise à fournir un aperçu de la recherche contemporaine sur l'iconicité et l'analogie en langue française. Son but principal est de représenter la variété des phénomènes, des problèmes et des approches qui constituent ce domaine d'études.

L'article de Philippe Monneret qui ouvre le numéro se charge de repenser les fondements théoriques de l'iconicité linguistique dans le cadre d'une théorie générale de l'analogie. En creusant la mise au point du concept dans l'oeuvre de Peirce, il analyse les problèmes qui affectent son emploi récent en sciences du langage et propose de les résoudre en utilisant une nouvelle formulation du concept d'analogie. Cette dernière pourrait permettre, d'une part, de clarifier le statut cognitif de l'iconicité et, d'autre part, de l'unifier avec plusieurs autres problématiques connexes. Des questions fondamentales de théorie du langage sont ainsi abordées dans l'article. Quel est le rapport entre processus cognitifs et processus linguistiques ? Est-il possible d'unifier leur description ? En quoi la notion d'analogie peut-elle enrichir la notion d'iconicité ?

Marianne Kilani-Scoch et Wolfgang Dressler partent de l'hypothèse, issue de leurs travaux précédents, que l'iconicité est l'un des facteurs structurants de la flexion verbale en français et proposent de généraliser ce point de vue en étendant l'analyse à d'autres aspects de la morphologie flexionnelle. En distinguant (d'une manière différente de la nôtre) iconicité diagrammatique et métaphorique, absence d'iconicité et constructions anti-iconiques, les auteurs étudient ainsi le rapport entre la différenciation des signifiants et celle des signifiés concernant, d'une part, les marques de personne et de nombre dans les verbes et dans les pronoms, d'autre part, les marques de genre dans les pronoms et les adjectifs. L'article montre que chacun de ces domaines se caractérise par un double système : d'une part un système de bases minimalement variables, et donc peu iconique, et d'autre part un système de bases variables, iconique, avec lequel le premier est en compétition.

L'article de Thomas Verjans focalise le problème du rapport entre iconicité et diachronie à partir de la tendance croissante de la linguistique diachronique à décrire différents étapes et processus du changement linguistique en termes d'accroissement de l'iconicité. Après avoir passé en revue les principaux phénomènes de ce type, l'auteur affine son cadre théorique en discutant la théorie psychosémiologique de Gustave

Guillaume et parvient à formuler l'hypothèse d'un principe d'adaptation sémiologique, suivant lequel la tendance à l'accroissement de l'iconicité du système de la langue possède des implications dans le système des signifiants qui doit s'adapter à cette tendance.

La dimension historique concerne également les textes de Luca Nobile et Françoise Berlan qui proposent quant à eux des études en histoire et épistémologie des idées linguistiques.

Luca Nobile part des acquis récents des neurosciences cognitives et de l'historiographie philosophique en matière d'iconicité phonologique pour relire trois grandes étapes de la réflexion linguistique française sur le sujet. Il analyse ainsi les apports successifs de Charles de Brosses (1765) à l'âge des Lumières, de Maurice Grammont (1901, 1933) à l'époque des néogrammairiens et de Saussure, et de Michel Peterfalvi (1970) dans les années du structuralisme mature. Pour chaque auteur, il propose une brève reconstruction historique du débat dans lequel il s'inscrit, une présentation du corpus d'exemples dont il se sert et une discussion critique de son approche théorique et de ses démarches descriptives concernant le rapport de similarité entre signifiant et signifié. Un bilan général du domaine en émerge, suggérant la perspective d'une nouvelle méthodologie de recherche possible.

En travaillant sur la même période, mais sur des auteurs et des spécialités différentes, Françoise Berlan dégage, de manière complémentaire, non une histoire, mais un parallélisme et une affinité entre la lexicographie imitative de Pierre-Joseph-André Roubaud (1785 et 1796) et la lexicologie étymologico-structurale de Pierre Guiraud (1967). Personnages tous deux relativement marginaux, selon l'auteur, par rapport à leurs époques respectives, Roubaud et Guiraud semblent partager le même type d'interrogation sur la nature du signe, une interrogation qui entraîne une même mise en valeur de la morphologie lexicale, une même centralité de l'onomatopée et de son analyse articulatoire et une même conception inhabituellement élargie de l'étymologie. Sans qu'on puisse supposer une influence directe ou une filiation historique entre deux auteurs aussi éloignés, Françoise Berlan semble suggérer que cette analogie d'approches pourrait dépendre de la nature même des problèmes abordés.

Les deux dernières études du volume reviennent à des préoccupations d'ordre descriptif, mais en s'appuyant cette fois-ci sur des démarches contrastives.

Sophie Saffi part des textes guillaumiens et d'une perspective de psychosystématique comparée pour étudier le rapport entre le signifiant et le signifié des voyelles finales utilisées en italien et en français comme marques de la personne et de l'aspect verbal. En s'appuyant sur la théorie de la hiérarchie vocalique d'Alvaro Rocchetti, l'auteur avance ainsi l'hypothèse que l'espace phono-articulatoire fonctionne comme un référentiel fondamental de la mémoire kinesthésique et comme un modèle réduit du fonctionnement de l'ensemble du corps. En particulier, les oppositions phonétiques arrière/avant et fermé/ouvert semblent manifester un lien motivé avec les oppositions morphologiques et sémantiques de type interne/externe.

Le travail de Didier Bottineau vise à explorer de manière contrastive des cas d'iconicité phonologique de l'anglais et du français en s'appuyant, d'une part, sur l'importante tradition des études anglophones sur le sujet et, d'autre part, sur une approche cognitive d'inspiration guillaumienne. L'hypothèse de l'auteur est que la problématique de l'iconicité phonologique acquiert toute son envergure à partir du moment où l'on s'affranchit d'une perspective imitative et où l'on commence à interroger l'expérience de l'articulation comme facteur d'orientation des processus mentaux.

Bibliographie

- ABELIN, Å. (1999), *Studies in sound symbolism* [thèse de doctorat], Gothenburg monographs in linguistics 17, Göteborg, Göteborg University.
- AKITA, K. (2009), *A grammar of sound-symbolic words in japanese : theoretical approaches to iconic and lexical properties of mimetics* [thèse de doctorat], Kobe, Kobe University.
- APOTHELOZ, D. (2003), « Le rôle de l'iconicité constructionnelle dans le fonctionnement du préfixe négatif *in-* », *Cahiers de Linguistique Analogique* 1, 35-63.
- BENVENISTE, É. (1939), « Nature du signe linguistique », Id. *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, 49-55.
- BERGEN, B. (2004), « The psychological reality of phonaesthemes », *Language* 80/2, 290-311.
- BOHAS, G. et Dat, M. (2007), *Une théorie de l'organisation du lexique des langues sémitiques*, Paris, ENS Éditions.
- BOLINGER, D. (1940), « Word affinities », *American speech* 15/1, 62-73.
- BOLINGER, D. (1949), « The sign is not arbitrary », *Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 5, 52-62.
- CICCOTOSTO, N. (1991), *Sound symbolism in natural languages* [thèse de doctorat], Gainesville, University of Florida.
- DANON-BOILEAU, L. (1993), éd., *Faits de langues 1: Motivation et iconicité*.
- DE CUYPERE, L. (2008), *Limiting the iconic : from the metatheoretical foundations to the creative possibilities of iconicity in language*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- DE CUYPERE, L. et WILLEMS, K. (2008), « Meaning and reference in Aristotle's concept of the linguistic sign », *Foundations of science* 13/3-4, 307-324.
- DINGEMANSE, M. (2011), *The meaning and use of ideophones in Siwu* [thèse de doctorat], Munich, Max Plank Institute for Psycholinguistics.
- EVERAERT-DESMEDT, N. (2011), « La sémiotique de Peirce », in Hébert, L. (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <<http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>>, consulté le 04/11/2013.
- FERTIG, D. (1998), « Suppletion, natural morphology and diagrammaticity », *Linguistics* 36/6, 1065-1091.
- FIRTH, J. R. (1930), *Speech*, Londres, Oxford University Press.
- FISCHER, O. et al. (1999-2012), dir., *Iconicity in Language and Literature* [collection éditoriale], 13 voll.: 1 *Form miming meaning*, éd. par Nänny, M., et Fischer, O. (1999) ; 2 *The motivated sign*, éd. par Fischer, O. et Nänny, M. (2001) ; 3 *From sign to signing*, éd. par Müller, W. G. et Fischer, O. (2003) ; 4 *Outside-in / inside-out*, éd. par Maeder, C., Fischer, O. et Herlofsky W. J. (2005) ; 5 *Insistent images*, éd. par Tabakowska, E., Ljungberg, Ch., et Fischer, O. (2007) ; 6 *Limiting the iconic: from the metatheoretical foundations to the creative possibilities of iconicity in language*, par De Cuypere, L. (2008) ; 7 *Naturalness and iconicity in language*, éd. par Willems, K. et De Cuypere, L. (2008) ; 8 *From interaction to symbol*, par Sadowski, P. (2009) ; 9 *Signergy*, éd. par Conradie, C. J., Johl, R., Beukes, M., Fischer, O. et Ljungberg, Ch. (2010) ; 10 *Semblance and signification*, éd. par Michelucci, P., Fischer, O. et Ljungberg, Ch. (2011) ; 11

- Creative dynamics : diagrammatic strategies in narrative*, par Ljungberg, Ch. (2012) ; 12 *Iconic investigations*, éd. par Ellström, L., Fischer, O. et Ljungberg, Ch. (2013) ; 13 *Prosody and iconicity*, éd. par Hancil, S., et Hirst, D. (2013), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- FONAGY, I. (1983), *La vive voix: essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot.
- GALLESE, V. et LAKOFF, G. (2005), « The brain's concepts : the role of the sensory-motor system in conceptual knowledge », *Cognitive neuropsychology* 22/3, 455-79.
- GINESTE, M.-D.- et SCART-LHOMME, V. (1999), « Comment comprenons-nous les métaphores? » *L'année Psychologique* 99/3, 447-492.
- GRAMMONT, M. (1933₁), *Traité de phonétique*, Paris, Delagrave, 1965.
- GUIRAUD, P. (1967), *Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Payot.
- HAIMAN, J. (1980), « The iconicity of grammar : isomorphism and motivation », *Language* 56/3, 515-540.
- HAIMAN, J. (1985), éd., *Iconicity in syntax*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- HAMANO, S. (1998), *The sound-symbolic system of japanese*, Stanford/Tokyo, CSLI/Kurosio.
- HINTON, L., NICHOLS, J., OHALA, J. (1994), éd., *Sound Symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HIRAGA, M. K. (1994), « Diagrams and metaphors: iconic aspects in language », *Journal of pragmatics* 22/1, 5-21.
- HIRAGA, M. K. et RADWANSKA-WILLIAMS (1994), éd., *Metaphor and Iconicity* [numéro thématique], *Journal of pragmatics* 22/1.
- IMAI, M., KITA, S., NAGUMO, M., OKADA, H. (2008), « Sound symbolism facilitates early verb learning », *Cognition* 109, 54-65.
- KELLY, M. et BOCK, K. (1988), « Stress in time », *Journal of experimental psychology: human perception and performance* 14, 389-403.
- KILANI-SCHOCH, M., et DRESSLER, W. (2005), *Morphologie naturelle et flexion du verbe français*, Tübingen, Gunter Narr.
- KLEIBER, G. (1994), « Métaphore : le problème de la déviance », *Langue française* 101, 35-56.
- KRAUSE, B. (2013), *Le grand orchestre animal*, Paris, Flammarion.
- JAKOBSON, R. (1960), « Linguistique et poétique », in Id., *Essais de linguistique générale I : Les fondations du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- JAKOBSON, R. (1965), « À la recherche de l'essence du langage », *Diogène* 51, 22-38.
- JESPERSEN, O. (1922), *Language: its nature, development and origin*, Londres, Allen & Unwin.
- JOSEPH, J. (2000), *Limiting the arbitrary: Linguistic Naturalism and its Opposites in Plato's Cratylus and Modern Theories of Language*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.
- LUQUET, G. (2000), *Regards sur le signifiant: études de morphosyntaxe espagnole*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- MAGNUS, M. (2001), *What's in a word ? Studies in phonosemantics* [thèse de doctorat], Trondheim, Norwegian University of Science and Technology.
- MOLINO, J., SOLBIN, F., TAMINE, J. (1979), « Présentation : Problèmes de la métaphore », *Langages* 12/54, 5-40.
- MONNERET, Ph. (2003-2009), dir., *Cahiers de linguistique analogique* [publication périodique], 6 voll.: 1 *Le mot comme signe et comme image : lieux et enjeux de*

- l'iconicité linguistique*, éd. par Monneret, Ph. (2003) ; 2 *Un signifiant : un signifié*, éd. par Chevalier, J.-C., Delport, M.-F. et Toussaint, M. (2005) ; 3 *L'iconicité dans le lexique*, éd. par Bohas, G. (2006) ; 4 *Analogie et diachronie*, éd. par Soutet, O. (2007) ; 5 *Le signifiant gestuel : langues des signes et gestualité co-verbale*, éd. par Boutet, D. et Cuxac, Ch. (2008) ; 6 *Quelle(s) analogie(s) pour les études littéraires ?*, éd. par Hubier, S. (2009).
- MORTON, E. (1994), « Sound symbolism and its role in non-human vertebrate communication », in HINTON *et al.* 1994: 348-365.²
- NÄNNY, M. et FISCHER, O. (1999), « Introduction : iconicity as a creative force in language use », in Id. (éds), *Form miming meaning* [Iconicity in Language and Literature], Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, xv-xxxvi.
- NEWMAYER, F. J. (1993), « Iconicity and generative grammar », *Language* 68, 756–796.
- NOBILE, L. (2003), « L'origine fonosimbolica del valore linguistico nel vocalismo dell'italiano standard », *Rivista di filologia cognitiva* 1, <<http://w3.uniroma1.it/cogfil/2003.html>>.
- NOBILE, L. (2005), « *Terra, acqua, aria, fuoco*: il simbolismo fonetico differenziale di un sistema semantico delimitato », *Rivista di filologia cognitiva* 3, <<http://w3.uniroma1.it/cogfil/2005.html>>.
- NOBILE, L. (2008), « The grammatical monophonemes of standard Italian: a structural isomorphism between phonological and semantic oppositions ? », *Cognitive Philology* 1/2.
- NOBILE, L. (2011), « Words in the mirror : analysing the sensori-motor interface between phonetics and semantics in Italian », P. Michelucci, O. Fischer, C. Ljungberg, *Semblance and signification (Iconicity in Language and Literature 10)*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 101-131.
- NOBILE, L. (2012a), « La voce allo specchio : un'ipotesi sull'interfaccia fonetica-semantica illustrata sulle più brevi parole italiane », Bambini, V., Ricci, I., Bertinetto, P. M., *Linguaggio e cervello - Semantica / Language and the brain - Semantics*, Atti del XLII congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (Pise, 25-27 settembre 2008).
- NOBILE, L. (2012b), « Sémantique et phonologie du système des personnes en italien : un cas d'iconicité diagrammatique ? », L. Begioni et C. Bracquenier (eds), *Sémantique et lexicologie des langues d'Europe. Théories, méthodes, applications*, Rennes, PUR, 213-232.
- NÖTH, W. (2001), « Semiotic foundations of iconicity in language and literature », in FISCHER, O. et NÄNNY, M. (eds), *The motivated sign* [Iconicity in Language and Literature 2], Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 17-28.
- NUCKOLLS, J. (1996), *Sounds like life : sound-symbolic grammar, performance and cognition in Pastaza Quechua*, Oxford, Oxford University Press.
- OHALA, J. (1994), « The frequency code underlies the sound-symbolic use of voice pitch », in HINTON *et al.* 1994: 325-347.
- PARAULT, S. J. et SCHWANENFLUGEL P. J. (2006), « Sound-symbolism : a piece in the puzzle of word learning », *Journal of Psycholinguistic Research* 35, 329-351.
- PEIRCE, Ch. S. (1885), « One, two, three : fundamental categories of thought and of nature », in KLOESEL, C., *et al.* (éds), *The writings of Charles S. Peirce*, vol. 5: 1884–1886, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

- PEIRCE, Ch. S. (1901), *Dictionary of Philosophy & Psychology*, in HARTSHORNE, Ch. et WEISS, P., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 2, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1932.
- PEIRCE, Ch. S. (1903), « A syllabus of certain topics of logic », in The Peirce Edition Project (éds), *The essential Peirce: selected philosophical writings*, vol. 2: 1893-1913, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1998.
- PETERFALVI, M. (1970), *Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique*, Paris, CNRS.
- PRANDI, M. (2002), « La métaphore : de la définition à la typologie », *Langue française* 134, 6-20.
- PULVERMÜLLER, F. (2002), *The neuroscience of language: on brain circuits of words and serial order*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RIZZOLATTI, G. et SINIGAGLIA, C. (2006), *So quel che fai: il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milan, Raffaello Cortina. Tr. fr. (2011), *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob.
- ROCCHETTI, A. (1980), *Sens et forme en linguistique italienne: étude de psychosystématique dans la perspective romane* [thèse de Doctorat], Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.
- ROCCHETTI, A. (1987), « Système et fonctionnement du système: les interférences entre phonologie et morphologie en italien et en roumain », *Croniques italiennes* 11-12, 153-160
- ROHRER, T. (2007), « Embodiment and Experientialism », in GEERAERTS, D., et CUYCKENS, H., éds, *The Oxford handbook of cognitive linguistics*, Oxford, Oxford University Press.
- SAPIR, E. (1929), « A Study in Phonetic Symbolism », *Journal of Experimental Psychology* 12, 225-239.
- SEDLEY, D. (2003), *Plato's Cratylus*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SERENO, J. (1994), « Phonosyntactics », in HINTON *et al.* 1994: 263-275.
- SIMONE, R. (1995), éd., *Iconicity in language*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- SONESSON, G. (2008), « Prolegomena to a general theory of iconicity : considerations on language, gestures and pictures », in Willems, K. et De Cuypere, L. (2008 : 47-72).
- SPENCE, Ch. (2011), « Crossmodal correspondences : a tutorial review », *Attention Perception & Psychophysics* 73, 971-995.
- STEMMER, B. et WHITAKER, H. (2008), éds, *Handbook of the neuroscience of language*, Oxford, Elsevier.
- TOUSSAINT, M. (1983), *Contre l'arbitraire du signe*, Paris, Didier Erudition.
- VOELTZ, E. et KILIAN-HATZ, C. (2001), éds, *Ideophones*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- WALLIS, J. (1653), *Grammatica Linguae Anglicanae*, Oxoniae, Lichfield.
- WILLEMS, K. et DE CUYPERE, L. (2008), éds, *Naturalness and iconicity in language* [Iconicity in Language and Literature 7], Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.